

البرتو مانغويل

فن القراءة

ترجمة: عباس المفرجي



فن القراءة

Author: Alberto Manguel
Title: A Reader on Reading
Translator: Abbas AlMafraji
cover designed by: Majed AlMajedy
P.C. : Al-Mada
First Edition: 2014

المؤلف: ألبرتو مانغويل
عنوان الكتاب: فن القراءة
ترجمة: عباس المفرجي
تصميم الغلاف: ماجد الماجدي
الناشر: دار المدى
الطبعة الاولى: 2014

Copyright © Al-Mada

جميع الحقوق محفوظة



للإعلام والثقافة والفنون

Al-mada for media, culture and arts

بغداد : حي ابو نؤاس - محلة 102 - شارع 13 - بناية 141
+ 964 (0) 770 2799 999
+ 964 (0) 770 8080 800
+ 964 (0) 790 1919 290
Iraq/ Baghdad- Abu Nawas-neigh. 102-13 Street - Building 141
www.almada-group.com email: info@almada-group.com

بيروت: الحمراء - شارع ليون - بناية منصور - الطابق الاول
+ 961 175 2618
+ 961 175 2617
www.daralmada.com info@daralmada.com

دمشق: شارع كرجية حداد - متفرع من شارع 29 أيار
+ 963 11 232 2276
+ 963 11 232 2275
+ 963 11 232 2289
ص.ب: 8272

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means; electronic, mechanical, photocopying, recoding or otherwise, without the prior permission in writing of the publisher.

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب أو تخزين أي مادة بطريقة الاسترجاع، أو نقله، على أي نحو، أو بأي طريقة سواء كانت الكترونية أو ميكانيكية، أو بالتصوير، أو بالتسجيل أو خلاف ذلك، إلا بموافقة كتابية من الناشر مقدما.

ألبرتو مانغويل

فن القراءة

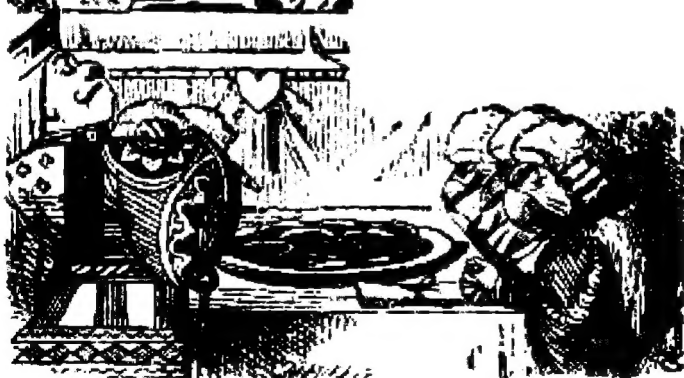
ترجمة
عباس المفرجي





الى مافيس غالانت،
الباحثة دائما عن يينات.

(قدّم بيتك)، قال الملك؛
(ولا تكن متوتر الأعصاب، وإلا
سأعدمك في الحال).
«مغامرات أليس في بلاد العجائب» الفصل ٢





المحتويات

| | |
|----|--|
| ١١ | المقدمة |
| ١٥ | الجزء الأول مَنْ أنا؟ |
| ١٧ | قارئ في غابة المرأة |
| ٢٩ | مجال للشبح |
| ٢٩ | الى كوني روك |
| ٤٦ | حول أن تكون يهوديا |
| ٥١ | في هذه الأثناء، في جزء آخر من الغابة |
| ٦٧ | بعيدا أكثر عن انكلترا |
| ٧٤ | تحية تقدير الى بروثس |
| ٧٧ | الجزء الثاني درس الأستاذ |

| | |
|-----------|------------------------------------|
| ٧٩ | بورخس عاشقا |
| ١٠٢ | بورخس وأمنيته لو كان يهوديا |
| ١٠٧ | لَفَقَه |
| ١٢٣ | الجزء الثالث مذكرة |
| ١٢٥ | موت شي غيفارا |
| ١٣٥ | المحاسب الأعمى |
| ١٤٩ | مثابرة الحقيقة |
| ١٦٢ | الشاعر والأيدز |
| ١٧٥ | الجزء الرابع اللعب بالكلمات |
| ١٧٧ | النقطة |
| ١٨٠ | في مديح الكلمات |
| ١٨٥ | تاريخ موجز للصفحة |
| ١٩٧ | الصوت الذي يقول <أنا> |
| ٢١٠ | أجوبة نهائية |
| ٢١٦ | أي أغنية غنّت السائرات |
| ٢٢٧ | الجزء الخامس القارئ المثالي |
| ٢٢٩ | ملاحظات بخصوص تعريف القارئ المثالي |
| ٢٣٥ | كيف تعلّم بينوكيو القراءة |
| ٢٤٩ | كانديد في سانسوسي |
| ٢٦١ | أبواب الفردوس |
| ٢٧٦ | الزمن والفارس الحزين |

| | |
|----------|--------------------------------------|
| ٢٨٣..... | كومبيوتر القديس اوغسطين |
| ٣٠٣..... | الجزء السادس الكتب مهنة |
| ٣٠٥..... | قراءة بالمقلوب |
| ٣١٤..... | المساهم السري |
| ٣٢٤..... | تحية تقدير الى اينوش سوامس |
| ٣٣٠..... | يونس والحوث |
| ٣٤٣..... | اسطور طيور الدودو |
| ٣٤٥..... | الجزء السابع جريمة وعقاب |
| ٣٤٧..... | في الذاكرة |
| ٣٥٦..... | جواسيس الرب |
| ٣٧١..... | طروادة، مرة ثانية |
| ٣٧٥..... | الفن والتجديف |
| ٣٧٩..... | على طاولة صانع القبعات |
| ٣٩٣..... | الجزء الثامن المكتبة المقدسة |
| ٣٩٥..... | ملاحظات بخصوص تعريف المكتبة المثالية |
| ٤٠٠..... | مكتبة اليهودي التائه |
| ٤١٢..... | المكتبة منزلاً |
| ٤١٨..... | نهاية القراءة |
| ٤٣٣..... | مصادر |

المقدمة

(عليك ان تردّي بالشكر في خطاب مرتب)، قالت الملكة الحمراء،
ملقية نظرات مستنكرة على آليس، وهي تقول ذلك.

«عَبْر المرأة» الفصل ٩

موضوع هذا الكتاب، كما هي مواضيع كل كتبي تقريباً، هو القراءة،
ذلك النشاط الإبداعي الذي يجعلنا من كل الأوجه إنسانيين. أعتقد أننا
في الجوهر حيوانات قارئة وان فن القراءة، في المعنى الأوسع للكلمة،
يُميّز جنسنا. نحن ننشأ مصممين على العثور على قصة في كل شيء: في
المناظر الطبيعية، في السماوات، في وجوه الآخرين، و، بالطبع، في الصور



والكلمات التي يخلقها
جنسنا. نحن نقرأ حياتنا
الخاصة وحياة الآخرين،
نقرأ المجتمعات التي
نعيش فيها وتلك الواقعة
وراء الحدود، نقرأ الصور
والأبنية، نقرأ ما يكمن بين
غلافها كتاب.

هذه الأخيرة هي
بشكل خاص جوهريّة.
بالنسبة لي، الكلمات

التي على الصفحة تضي على العالم ترابطا منطقيا. حين أبتلي سكان ماكوندو. عرض شبيه بفقدان الذاكرة، أصابهم ذات يوم أثناء عزلتهم التي دامت مئة عام، أدركوا ان معرفتهم عن العالم كانت تختفي بوتيرة متسارعة وانهم قد ينسون ما تعنيه بقرة، أو شجرة أو بيت. الكلمات فقط، كما إكتشفوا هم، يمكن أن تكون هي الترياق. كي يتذكروا ما كان عالمهم يعني لهم، كتبوا بطاقات وعلقوها على البهائم والأشياء: <هذه شجرة>، <هذا بيت>، <هذه بقرة>، ومنها تحصل على الحليب، الذي يُمزج مع القهوة فيعطيك كافيه كون ليش^(١). تنبئنا الكلمات بما نعتقد نحن، كمجتمع، أن يكون عليه العالم.

<ما نعتقد أن يكون عليه>: هذا هو كل ما يدور حوله الأمر. من خلال ربط الكلمات بالتجارب والتجارب بالكلمات نتخير كقراء قصصا تكون صدى لتجاربنا الخاصة، أو تهيننا لتجارب جديدة، أو تروي لنا عن تجارب لن نمرّ بها أبدا، كما نعرف جميعا جيدا، سوى على الورق. طبقا لذلك، ما نعتقد هو أن الكتاب يعيد تشكيل نفسه في كل قراءة. على مرّ السنين، تغيرت تجاربي وأذواقي وتفضيلاتي: إذ مرّ الأيام، تواصل ذاكرتي إعادة ترتيب، فهرسة، رمي الكتب من مكتبتني؛ كلماتي وعالمي، ماعدا المعالم الثابتة، ليسا الشيء نفسه أبدا. حكمة هيراكليتوس الفكهة تضدّق ايضا على طريقتي في القراءة: (لا يمكنك أن تغطس في نفس الكتاب مرتين).

ما يبقى ثابتا هو متعة القراءة، متعة أمساك كتاب بيدي والشعور فجأة بذلك الإحساس الغريب من الدهشة، الإدراك، البرودة، أو

(١) قهوة بالحليب (بالاسبانية).

الدفء الذي يستحضر أحيانا ولأسباب لا تُدرَك مجموعة معينة من الكلمات. نقد الكتب، ترجمة الكتب، تحرير المقتطفات هي أنشطة زودتني بشيء من التسويغ لهذه المتعة الأثمة (كما لو ان المتعة تقتضي تسويغا!) وتتيح لي أحيانا كسب لقمة العيش. (العالم رائع، ويا ليتني أعرف كيف أكسب مثتي باوند)، كتب الشاعر ادوارد توماس الى صديقه غوردن بوتوملي. النقد، الترجمة والتحرير أتاحت لي أحيانا كسب تلك المثتي باوند.

صاغ هنري جيمز هذه العبارة <التصميم الزخرفي في البساطة> للثيمة المتواترة التي تظهر خلال عمل الكاتب مثل توقيع سرّي. في الكثير من القطع التي كتبها (كتابات نقدية، كتابات تذكارية ومقدمات) أعتقد أنه يمكنني رؤية ذلك التصميم الزخرفي المحيّر: هذا له شأن بمسألة كيف أن هذا الفن الذي أحبه كثيراً، فن القراءة، يتصل بالمكان الذي أعمل فيه، <عالم توماس الرائع>. أعتقد ان هناك أخلاقيات للقراءة، مسؤولية في كيف نقرأ، إلزام هو سياسي وشخصي معا في فعل تقليب الصفحات ومتابعة السطور. واعتقد انه أحيانا، أبعد من قصد المؤلف وأبعد من توقع القارئ، يمكن لكتاب ان يجعلنا أفضل وأكثر حكمة.

في <الخطاب المرتب للرد بالشكر>، أريد الاعتراف بفضل القراءة الكريمة لإلين سميث وسوزان لايتي، والمراجعة الحريصة لدان هيستون، و الفهرسة الموسوسة لمارلين فلايغ، وكذلك تصميم الغلاف الرائع لسونيا شانون.

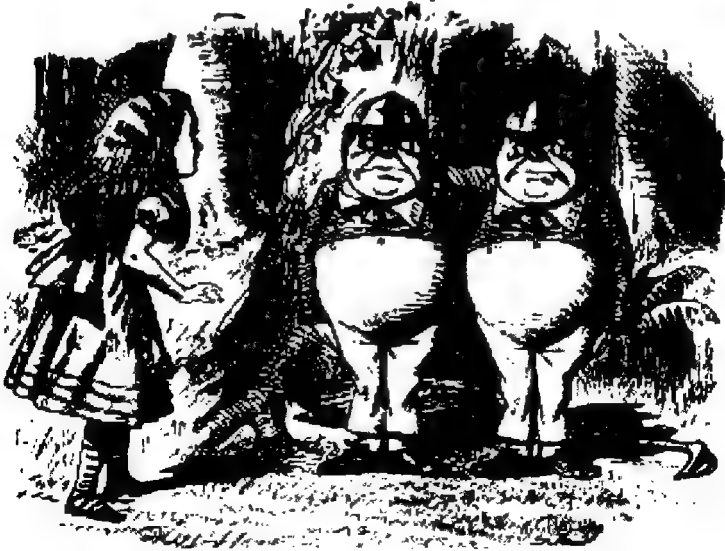
قدّم كريغ ستيفنسون، الذي كان طيلة العشرين سنة الماضية أول من يقرأ كل ما أكتب، إقتراحات حول بناء، ترتيب وإختيارات هذا الكتاب (كما فعل من قبل مع « داخل غابة المرأة »)، الذي صدر عام ١٩٩٨،

والذي أخذت منه بضعة مقالات في هذا الكتاب، كما بضعة سطور من المقدمة). كبح هو من رغبتني بالإحتفاظ بمقالات المناسبات التي كنت متعلقا بها لأسباب عاطفية، منبها لي الى مقالات أخرى كنت نسيتهها، لكنه ألح عليّ أيضا بتهديب مقاطع وأمثلة معينة، بدت الآن عتيقة الطراز، وصرف الوقت مفكرا مليا في ملاءمة كل مقالة أكثر مما فعلت أنا، بنفاذ صبر. لكل هذا، ولأشياء كثيرة قد لا يعترف بها، شكري المفعم بالحب.

الجزء الأول مَنْ انا؟

(أنا حقيقية!) قالت آليس وبدأت تبكي.
(لن تجعلك نفسك حقيقية أكثر بالبكاء)، قال الثوأم تويدلدي،
ليس هناك ما يُبكي عليه).
(لولا أكن حقيقية)، قالت آليس - نصف ضاحكة وسط
دموعها، فبدأ ذلك كله سخيفاً - (لما كنت قادرة على البكاء).
(أرجو أنك لا تظنين أن هذه هي دموع حقيقية؟) قاطعها الثوأم
تويدلدوم بنبرة إزدراء كبير.

« غير المرأة »، الفصل ٤



قارئ في غابة المرأة

(ألا قلت لي، رجاءً، في أي طريق يجب أن أذهب من هنا؟)
(ذلك يتوقف كثيراً على أين تريد الذهاب)، قال القط.
«مغامرات آليس في بلاد العجائب»، الفصل ٦

حين كنت في الثامنة أو التاسعة، وأعيش في منزل لم يعد موجوداً الآن، أعطاني أحدهم نسخة من كتاب «مغامرات آليس في بلاد العجائب» وكتاب «عبر المرأة». مثل قراء كثيرين، شعرت دائماً أن طبعة الكتاب التي أقرأها أول مرة تظل، لما تبقى من حياتي، النسخة الأصلية الوحيدة. نسختي كانت، لحسن الحظ، غنية برسوم جون تينيل ومطبوعة على ورق سميك قشدي اللون يعبق على نحو غامض برائحة خشب محروق.

كان هناك الكثير الذي لم أفهمه في قرائتي الأولى لآليس، لكن ذلك لم يكن يبدو لي مهماً. تعلمت منذ سن صغيرة جداً، أنك ما لم تكن تقرأ لهدف آخر غير المتعة (أو عقاباً على هفوات أحياناً)، يمكنك عندئذ أن تنزلق آمناً على المستنقعات الصعبة، قاطعاً طريقك عبر الغابات المتشابكة، متخطياً الوهاد الرتيبة والكثبية، تاركاً نفسك تنساق بالتيار القوي للحكاية.

إن لم تخني الذاكرة، كان إنطباعي الأول عن المغامرات هو الإحساس بالرحلات الشاقة، التي أصبحت فيها أنا نفسي مرافقاً لآليس المسكينة. السقوط في جحر الأرانب وعبور المرأة كانا مجرد نقطة بداية، عادية

وعجبية مثل ركوب باص. لكنها رحلة! حين كنت في الثامنة أو التاسعة من العمر، لم يكن إنكاري معطلا كثيرا أو لم يولد بعد، وبدا الخيال أحيانا حقيقيا أكثر من الواقع اليومي. لا يعني ذلك أنني صدّقت أن مكانا مثل بلاد العجائب له وجود بالفعل، بل أنني عرفت أنه كان مصنوعا من نفس المواد التي صُنِعَ منها منزلي وشارعي والقرميد الأحمر الذي كان يُغطّي مدرستي.

في كل مرة نعيد فيها قراءة كتاب، بمسي كتابا آخر. «آليس» طفولتي الأولى تلك كانت رحلة، مثل «الاولديسا» أو «بينوكيو»، وكنت دائما أحسّ بنفسي آليس أكثر مما أحسّها اوليسيس أو دمية خشبية. بعد ذلك جاءت آليس مراهقتي وفهمتُ بالضبط كل ما تكبّدته عندما عرض عليها الأرنب مارتش نبيذا بينما لم يكن على الطاولة أي نبيذ، أو عندما طلب منها اليسروع أن تخبره من تكون هي وماذا تعني بذلك. إنذار التوأمان تويدلدي وتويدلدوم بأن آليس لم تكن سوى حلما للمملكة الحمراء، طار دني في منامي، وكانت ساعات يقظتي معذّبة بالإختبارات التي طرح فيها عليّ معلمو الملكة الحمراء أسئلة مثل (إطرح عظمة من كلب: ما هو الباقي؟) فيما بعد، في عشريناتي، عثرت على محاكمة الولد الكوبية، في كتاب اندريه بريتون «Anthologie de l'humour noir» [انطولوجيا الدعابة السوداء] وبات لي واضحا أن آليس كانت أختا للسريالين؛ بعد محادثة مع الكاتب الكوبي سيفيرو سارادي في باريس، كنت مروّعا بإكتشاف أن همبتي دمبتي^(٢) مدين بالكثير للتعاليم النبوية لمجلتي «شانج» و «نل

(٢) شخصية في أشعار وأغاني الأطفال التقليدية في بريطانيا، وهي كناية عن الرجل القصير البدن.

كل»^(٣). وفيما بعد أيضا، حين إتخذت من كندا وطنًا لي، كيف أمكنتي أن أفشل في إدراك أن الفارس الأبيض ((لكنني أفكر بخطـة / بصيغـة ذاتيك السالفين بالأخضر، وأستخدم مروحة كبيرة / بحيث لا يمكن رؤيتهما)). كان له وظيفة مثل أي من البيروقراطيين العديدين، أولئك الذين يهرعون داخلين المباني الحكومية في بلدي.

في كل تلك السنوات التي قرأت فيها وأعدت قراءة آليس، صادفت قراءات كثيرة مختلفة ومثيرة لكتابها، لكن لا يمكنني القول أن أي منها أصبح قراءتي الخاصة بي. قراءات الآخرين تؤثر، بالطبع، على قراءتي الشخصية، تعرض وجهات نظر جديدة أو تميّز مقاطع معينة، لكنها في الأغلب تشبه تعليقات البعوضة تلك التي تنقّ هامسة في أذن آليس: (يمكنك أن تهزأي من ذلك). أنا أرفض؛ أنا قارئ غيور ولن أسمح للآخرين بـ *jus primae noctis*^(٤) مع الكتب التي أقرأ. الإحساس الحميم بالقراءة الراسخ منذ سنين طويلة مع «آليس» الأولى لم يضعف؛ في كل مرة أعيد قراءتها، تقوى تلك الروابط بطريقة شخصية جدا وغير متوقعة. مقاطع معينة أحفظها عن ظهر قلب. أولادي (البكر منهم تدعى آليس، بالطبع) يصيحون علي بان أصمت كلما انفجرت، في مرات كثيرة، بإنفعال حزين عند «القط والنجار». وفي كل تجربة جديدة تقريبا أجد صدى نوستالجياً محذرا في صفحاتها، قائلا لي مرة أخرى: (هذا ما ينتظرك)، أو: (هذا ما مررت به سابقا).

(٣) مجلة طليعية ادبية فرنسية، صدرت بين عامي ١٩٦٠ و ١٩٨٢، أسسها فيليب سولير. كانت مجلة إنتقائية، تنشر أعمالا لأمثال أصحاب الرواية الجديدة.

(٤) “حق الليلة الأولى” (في اللاتينية في الأصل)، وهو تعبير عن حق السادة، في القرون الوسطى، بفض بكاراة عرائس خدمهم في الليلة الأولى.

مغامرة واحدة وسط مغامرات عديدة، لا تصف لي تجربة خاصة مرّت بي، أو رعا سأمّر بها يوماً، بل هي بالأحرى تطرح شيئاً أوسع، تجربة ما أو (إن لم يكن التعبير فخماً جداً) فلسفة حياة. هي تحدث في نهاية الفصل الثالث من «عبر المرأة». بعد مرورها خلال صورتها المنعكسة في المرأة متجهة الى بلاد رقعة الشطرنج الواقعة وراءها، تصل آليس الى غابة مظلمة، حيث (كما قيل لها) الأشياء لا تحمل أسماء. (حسنٌ، هذا على أي حال عزاء كبير)، قالت بشجاعة، (فبعد ذلك الحر الشديد أصل الى ... الى ... الى <ماذا؟>) مدهوشة للغاية من عجزها على التفكير بكلمة تطلقها على الشيء الذي وصلت اليه، تحاول آليس أن تتذكر. (<أعني الوصول تحت ... تحت هذا، تعرفين ذلك.> واطعة يدها على جذع شجرة. <يا ترى ماذا يسمّي نفسه؟ اعتقد أنه لا يحمل إسماً... أوه، بالطبع لا إسم له.>) محاولة أن تتذكر كلمة للمكان الذي هي فيه، وعلى ذأبها في أن تشمل تجربتها من الواقع بكلمات، تكشف آليس فجأة أن لا شيء <يحمل> إسماً: بأنه ما لم يمكنها تسمية شيء، سيظل ذلك الشيء بلا إسم، موجوداً لكنه صامت، غير ملموس مثل شبح. أيجب عليها تذكر هذه الأسماء المنسية؟ أم عليها أن تبتدعها بنفسها، جديدة خالصة؟ هنا، مشكلة محيرة منذ الأزل.

بعد أن خلق آدم (من تراب الأرض) وأسكنه جنة عدن شرقاً (كما نقرأ في الفصل الثاني من سفر التكوين)، خلق الرب الإله كل بهيمة على الأرض وكل طير في السماء وجاء بها الى آدم ليرى ماذا يسميها؛ ومهما كان الإسم الذي أطلقه آدم، (كان هو الإسم لذلك). لقرون، إحتار الباحثون حول هذا التبادل الغريب. أكان آدم في مكان (مثل غابة المرأة) حيث كل شيء بلا إسم، وكان يُفترض أن يخترع أسماء للأشياء والكائنات التي رآها؟ أكان ينبغي عليه معرفتها، ولفظ أسماءها مثل طفل يرى أول مرة كلباً او يرى القمر؟

وماذا نعني نحن بـ <إسم>؟ هذا السؤال، أو سؤال شبيه به، يُطرح في «عُزَّ المرأة». بعد بضعة فصول من عبور الغاية المجهولة للإسم، تلتقي أليس الشخصية الحزينة للفارس الأبيض، ذاك الذي، على طريقة الناضجين المتسلطة، يقول لها أنه سيغني لها أغنية كي (يواسيها). (إسم الأغنية)، يقول الفارس، يدعى «عيون سمك القد»:

(أوه، هذا هو إذن إسم الأغنية؟) قالت أليس، محاولة أن تبدي الإهتمام. (لا، لم تفهمي)، قال الفارس، وبدأ مغیظا قليلا. (هذا ما يدعى به الإسم. الإسم في الواقع هو «الرجل الشيخ الشيخ».) (إذن، أكان على أن أقول: <هذا ما تدعى به الأغنية>؟)، صحت أليس نفسها.

(لا، لم يكن عليك ذلك: هذا شيء آخر تماما! الأغنية تدعى «طرق ووسائل»؛ لكن هذا ما تدعى به فقط، كما تعرفين!) (وماهي هذه الأغنية إذن؟) قالت أليس، التي أصابها في هذه الأثناء الدوار تماما.

(كنت سأصل الى ذلك)، قال الفارس. (الأغنية هي في الواقع «جلوس عند بوابة»، واللحن هو من إختراعي أنا).

ثبت في النهاية أن اللحن لم يكن من إختراعه هو (كما أشار الى أليس) ولا الفروق الدقيقة للفارس بين ما يسمى به الإسم، والإسم بحد ذاته، بين الشيء المسمى، والشيء بحد ذاته؛ هذه الفروقات قديمة قَدَم تفسيرات سفر التكوين. العالم الذي أدخل فيه آدم، كان أيضا خاليا من كلمات آدم. كل ما رآه آدم، كل ما أحسَّ به، كما كل ما أبهجه أو أخافه، كان يعرض له نفسه (مثلما في النهاية لكل واحد منّا) عبْر طبقات من أسماء، أسماء تحاول بها اللغة أن تكسي عري التجارب. لم تكن مصادفة أن آدم وحواء، في اللحظة

التي فقدوا فيها براءتهم، كان مجبرين على إرتداء جلددين (كي يمكن)، وفقا لواحد من مفسري التلمود، (أن يتعلما من كانا هما من خلال الشكل الذي غطاهما). الكلمات، أسماء الأشياء، تمنح للتجربة شكلها.

التسمية هي مهمة كل قارئ. الآخرون الذي لا يقرأون يجب أن يسموا تجاربهم بأفضل طريقة ممكنة، بانين مصادر لفظية، إذا جاز القول، من خلال تخيل كتبهم الخاصة بهم. في مجتمعنا، الذي يحتل فيه الكتاب دورا مركزيا، حرفة القراءة تشير الى دخولنا الى طرق القبيلة، مع كل رموزها الخاصة ومطالبها، متيحة لنا مقاسمة المصدر المشترك للكلمات المدونة؛ لكن سيكون من الخطأ التفكير بالقراءة كنشاط حسي محض. بالعكس: قال ستيفان مالارميه أن واجب كل قارئ كان (تنقية معنى كلمات القبيلة). في سبيل ذلك، على القراء أن يجعلوا الكتب كتبهم الخاصة. في المكتبات اللانهائية، القراء، شأنهم شأن لصوص الليل، يسرقون الأسماء، المبتكرات الواسعة والعجيبة، البسيطة جدا مثل <آدم> وغير ممكنة التصديق مثل

<رومبلستيلسكين>^(٥). وصَفَ دانتي لقاءه مع ثلاث بهائم في غابة مظلمة، (في منتصف درب الحياة)؛ بالنسبة لقرائه، تغدو تلك الحياة النصف مجتازة حياتهم هم، وأيضا مرآة لغابة أخرى، مكان أبصروه يوما في طفولتهم، غابة تملأ أحلامهم بروائع الصنوبرية والثعلب. يصف جون بنيان كيف ركض كريستيان هاربا من منزله، وإصبعيه في أذنيه كي لا يسمع إلتماسات زوجته وأولاده، ويصف هوميروس كيف أجبر اوليسيس، موثقا على سارية، على الإصغاء الى غناء السائرات^(٦)؛ قارئ بنيان وهوميروس يطبق هاته الكلمات

(٥) شخصية وعنوان لحكاية خرافية ألمانية، جُمِعت من قبل الأخوان غريم عام ١٨١٢.

(٦) كائنات أسطورية (عند الأغريق) لها رؤوس نسوة وأجساد طيور، كانت تسحر الملاحين بغنائها فتوردهم موارد الهلاك. [المورد].

على صمم معاصرنا، بروفروك^(٧) المحبوب. وصفت إدنا سانت فنسنت ميلاي نفسها بـ (منزلية جدا كما الصحن). والقارئ هو الذي يسمي أواني الطبخ اليومية، تلك التي ترافق وجباتنا، بالصيني، فنكتسب معنى جديدا. (السفسة الفطرية عند الانسان!) يشتكي كارل ماركس (كما هو مستشهد من قبل فردريك أنجلز في كتاب «أصل العائلة»): (تغيير الأشياء بتغيير أسمائها!) مع ذلك، مع إحترامنا لماركس، هذا هو بالضبط ما نفعله.

كما يعرف كل طفل، عالم التجربة (كما غابة أليس) هو بلا إسم، ونحن نطوف فيه في حالة من الإندهال، رؤوسنا ملأى بغمغمات من معرفة وحس. الكتب التي نقرأ، تعيننا على تسمية حجر أو شجرة، لحظة من فرح أو قنوط ونفس لشخص حبيب أو صفيح عال لطير، بإلقائها ضوءاً على مادة، إحساس، إدراك، قائلة لنا ان هذا هو قلبنا بعد تضحية طويلة جدا، أن هناك حارس يقظ لعدن، أن ما سمعناه كان الصوت الذي غنى قرب دير القلب الأقدس. هذه الإستنارات أحيانا تنفع؛ الترتيب الذي يكون عليه التجريب والتسمية لا يهم كثيرا. قد تأتي التجربة أولا، وربما بعد سنوات كثيرة، سيجد القارئ الإسم الذي يدعوها به في صفحات «الملك لير». أو قد تأتي في الأخير، وبصيص من ذاكرة سيبرز صفحة كنا إعتقدنا أننا نسيناها في نسخة بالية من «جزيرة الكنز». ثمة أسماء ملفقة من قبل الكتاب، يرفض القارئ أن يستخدمها لأنها تبدو غير ملائمة، أو مبتذلة، أو طنانة جدا وكبيرة على الفهم اليومي، فهي لذلك منبوذة أو منسية أو تكون محفوظة في مكان ما في الذاكرة من أجل لحظة من رؤية واضحة (كما يأمل القارئ) ستطلبها يوما. لكنها أحيانا تساعد القارئ على تسمية غير القابل للتسمية. (أنت تريده أن يعرف ما لا يمكن أن يكون منطوقا، ويأتي بإجابة كاملة، في نفس اللغة)،

(٧) من قصيدة تي أس اليوت «عن أغنية الحب لجي ألفرد بروفروك».

يقول توم ستوبارد في «اختراع الحب». بين الفينة والفينة، يمكن لقارئ أن يجد على الصفحة تلك الإجابة الكاملة.

الخطر، كما كان أليس والفارس الأبيض يعرفان، هو أننا أحيانا نخلط بين إسم وما ندعوه إسمًا، بين شيء وما ندعوه شيئًا. الأطياف اللبقة على صفحة، التي نلقب بها العالم بسهولة كبيرة، هي ليست العالم. قد لا يكون هناك أسماء تصف تعذيب إنسان، ولادة طفل. بعد خلق ملائكة بروست أو عندليب كيتس، يستطيع الكاتب أن يقول للقارئ، (بين يديك أودع روحي)، ويترك الأمر عند هذا الحد. لكن كيف سيكون القراء مساقين بهذه الأرواح المودعة ليجدوا طريقهم في واقع الغابة الذي لا يُوصَف؟

القراءة المنهجية قليلة النفع. متابعة قائمة كتب رسمية (كلاسيكيات، تاريخ أدب، قراءات مُراقَبة أو مزكاة، فهرست مكتبة) يمكن أن يُسفر عنها، بالصدفة، إسمًا نافعا، طالما وضعنا نصب أعيننا الدوافع وراء وضع هذه القوائم. لكن أفضل المرشدين هي الأهواء - ضغثتلك في المتعة وإيمانك بالعشوائية - التي تؤدي بنا الى حالة مؤقتة من الرضا، متيحة لنا غزل خيوط الذهب من الكتان.

ذهب من كتان: في صيف ١٩٣٥ مُنح الشاعر اوسيب مانديليستام من قبل ستالين (على إفتراض أنها مكرمة) أوراق هوية صالحة لثلاثة أشهر، مرفقة بإجازة للسكن. وفقا لزوجته، ناديجدا مانديليستام، جعلت هذه الوثيقة الصغيرة من حياتنا أكثر يسرا. حدث أن صديقا لمانديليستام، الممثل والكاتب فلاديمير ياخنتوف، جاء بالصدفة الى مدينتهما. في موسكو، كان هو ومانديليستام يتسليان بالقراءة في دفاتر التمويل، في سعي لتسمية الفردوس المفقود. وهاهما الآن يفعلان الشيء نفسه مع أوراق هويتهم. وُصِفَ المشهد في مذكرات ناديجدا «أمل مقابل أمل»: «لا بد من القول أن

التأثير كان حتى أكثر كآبة. كانا يقرآن في دفتر التموين الكوبونات على نحو منفرد وعلى نحو جماعي: <حليب، حليب، حليب... جبن، لحم...> عندما يقرأ ياختلف من أوراق الهوية، كان ينجح في أن يحدث تغييرات منذرة بسوء ومتوقعة في مقام صوته: <أسباب الإصدار... الإصدار... صدرت من قبل... الفقرة الخاصة... إجازة السكن، إجازة السكن، إجازة السد - كن...>

كل القراءات الحقيقية هي هدامة، ضد المزاج، كما إكتشفت ذلك آليس، القارئة السليمة العقل، في عالم غابة المرأة لمانحي الأسماء المجانين. الدوقة، تسمي الخردل (معدنا)؛ القط شيشاير يخرخر ويسمي هذا (هريرا)؛ رئيس وزراء كندي يقتلع السكك الحديد ويسمي هذا (تقدما)؛ رجل أعمال سويسري يبيع البضائع المسروقة ويسمي هذا (تجارة)؛ رئيس أرجنتيني يحمي القتل ويسمي هذا (صفحا). على أسماء مغلوطة مثل هذه يمكن للقراء أن يفتحوا صفحات كتبهم. في حالات كهذه من الجنون المقصود، تساعد القراءة على بلوغ ترابط منطقي من الفوضى. لا من أجل أن تزيلها، لا من أجل أن تطوِّق التجربة داخل بنى لفظية تقليدية، بل من أجل أن تتيح للفوضى، على نحو مبدع، تطوير طريقها المدوّخ. لا تثق بالسطح المتألق للكلمات، بل نقّب في الظلمة.

الميثولوجيا المفكرة لعصرنا تبدو خائفة من التوغل تحت السطح. نحن نرتاب بعمق التفكير، نسخر من التأمل الطويل. صور من رعب تومض على شاشاتنا، كبيرة كانت أم صغيرة، لكننا لا نريدها أن تتباطأ بالتعليق: نريد أن نشاهد عينيّ غلوشستر^(٨) تقتلع، لكن لسنا ملزمين أن نبقي جالسين

(٨) شخصية من شخصيات مسرحية شكسبير «الملك لير».

لمشاهدة البقية من «لير». قبل فترة، كنت جالسا في المساء أشاهد التلفزيون في غرفة فندق، ألقب في القنوات. ربما محض الصدفة، كانت كل صورة تبقى على الشاشة بضع لحظات وهي تعرض أحدهم يتعرض للقتل أو الضرب، وجه ملتوي القسّمات من ألم مبرّح، أو تعرض عربة أو مبنى يتفجران. فجأة، أدركت أن واحد من المشاهد الذي مررت به لا ينتمي الى مسلسل درامي أو فيلم بل الى نشرة أخبار عن الحرب في البلقان. من بين كل الصور، التي توهن بتراكمها من هول العنف، شاهدت، مصعوقا، شخصا حقيقيا يصاب بإطلاقه رصاص حقيقية.

قال جورج شتاينر أن الهولوكوست نقلت رعب جحيما المتخيّل الى واقع من لحم وعظم متفحمين؛ يمكن ان يشير هذا النقل الى بداية عجزنا المعاصر على تخيّل ألم الآخرين. في العصور الوسطى، على سبيل المثال، صوّرت عمليات التعذيب المرعبة للشهداء في عدد لا يحصى من اللوحات حيث تُشاهد ببساطة كصور للرعب: كانوا منوّرين باللاهوت (مهما يكن دوغماتيا، مهما يكن تلقينيا) الذي نشأوا منه والذي إستمدوا منه معنى، وكان القصد من تصويرهم إعانة القارئ على تأمل معاناة العالم المتنامية. ليس كل مشاهد سيرى بالضرورة ما وراء الشهوانية المَرْضِيّة المحضة، لكن إمكانية تأمل أعمق كانت دائما حاضرة. في النهاية، يمكن لصورة أو نص أن يتيح فقط <خيار> القراءة الى مدى أبعد أو أكثر عمقا؛ هذا الخيار يمكن للقارئ أو المشاهد أن يرفضه بما أن النص أو الصورة بحد ذاتهما لا شيء سوى جِزات قلم على ورق، صباغ على قماش.

الصورة التي شاهدتها تلك الليلة لم تكن، كما أعتقد، أكثر من سطح؛ مثل نصوص إباحيّة (شعارات سياسية، فيلم بريست ايستون

ايليس^(٩) «أمريكان سايكو»، توافه إعلانية)، لا تقدّم شيئاً سوى ما يمكن للأحاسيس أن تدركه فوراً، فجأة، على نحو سريع الزوال، دونما مكان أو زمان للتأمل.

غابة مرآة أليس ليست مؤلفة من صور كهذه: لها عمق، تستلزم تفكيراً، حتى لو لم تعرض (أثناء سريانها) مفردات لتسمية ما موجود فيها. تجربة حقيقية وفن حقيقي (مهما أضحت الصفات غير مريحة) يشتركان في هذا: هما دائماً أعظم من فهمنا، حتى أعظم من قدرتنا على الفهم. حدّهما الخارجي هو لنا دوماً بعيد المنال، كما وصفه يوماً الشاعر الارجنطيني اليخاندرو بيزارنيك:

وماذا لو كانت الروح تسأل، أما زال بعيداً؟ عليك أن تجيب:
على الضفة الأخرى من النهر، لا هذه الضفة، تلك التي وراءها.

بوصولي الى هذا الحد، كان لي الكثير من الموجهين: بعضهم غامرين، آخرون حميمون أكثر، العديد مسلّين جداً، قلة منوّرين أكثر مما كنت أجروّ على توقّعه. تواصل كتاباتهم التغيّر في مكتبة ذاكرتي، حيث الظروف التي من كل نوع - عمر يمضي ونفاذ صبر، سماوات مختلفة وأصوات مختلفة، تفسيرات جديدة وقديمة - تثابر على تغيير كتب، شطب مقاطع، إضافة ملاحظات على حواشي، تبديل أغلفة، اختراع عناوين. النشاط المثمر لهؤلاء الكتّيبين الفوضويين يوسّع مكتبي المحدودة الى ما لانهاية: بوسعي الآن إعادة قراءة كتاب كما لو كنت أقرأ واحداً لم أقرأه أبداً من قبل.

(٩) روائي أمريكي ولد عام ١٩٦٤ في لوس انجلس، ثيمات رواياته في الغالب سوداوية، يكتب بطريقة بسيطة ومسطحة. قارن النقاد روايته الأولى «أقل من صفر» برواية سالنجر «الحارس في حقن الشوفان» لكن لجيل الأم تي في! حوّلت معظم رواياته الى أفلام.

في بوش، منزله في كونكورد، بدأ ذو السبعين عاما رالف والدو
إيمرسون يعاني من ما كان من المحتمل مرض الزهايمر. وفقا لكاتب سيرته
كارلوس بيكر: (أمست بوش مكانا للنسيان... [لكن] القراءة، قال هو،
كانت ما تزال <متعة متواصلة>. أكثر فأكثر أصبح مكتبه في بوش معتزلة.
تشبث بالروتين المريح للعزلة، قارئاً في مكتبه حتى الظهيرة وعائدا مرة
أخرى بعد الظهر حتي يحين وقت التمشي. تدريجيا، فقد تذكره لكتاباته
الخاصة به، وكان ينتهج بإعادة إكتشاف مقالاته هو: <هذه النصوص
فعلا جيدة>، قال لابنته).

شيء مثل إعادة الإكتشاف الذي حدث لايمرسون يحدث لي الآن
حين أتناول من مكتبي «الرجل الذي كان ثيرزداي» أو «دكتور جيكل
ومستر هايد»، فالتقيهما مثل آدم محيا زرافته الأولى.

أهذا كل شيء؟

أحيانا، يبدو هذا كافيا. وسط الشك وأنواع الخوف العديدة، خطر
الضياح، التغير، الألم النابع من داخلنا أو من حولنا الذي لا يتيح لنا راحة،
يعرف القراء أنه توجد هنا وهناك، على أي حال، أمكنة آمنة، حقيقية
كما الورق منشطة كما الخبر، ممنحنا سقفا أثناء رحلتنا عبر الغابة المظلمة
المجهولة الاسم.

مجال للشبح

(ذلك مهم جداً)، قال الملك، ملتفتاً نحو المحلفين. كانوا بدأوا التوهم بكتابة هذا على ألواحهم الاردوازية، حين قاطع الأرنب الأبيض: (غير مهم، هذا ما تعنيه جلالتكم بالطبع)، قال، بنبرة تنم عن إحترام شديد، لكنه مقطب الجبين وناظراً بإستهجان نحو الملك وهو يتحدث.

(غير مهم، بالطبع، ذلك ما أعنيه)، قال الملك على عجل، ثم واصل قائلاً لنفسه بصوت خفيض، (مهم - غير مهم - غير مهم - مهم -) كما لو كان يحاول أن يرى أي كلمة تبدو أفضل.

كتب بعض المحلفين (مهم)، وبعضهم الآخر (غير مهم).

أمكن لأليس أن ترى ذلك، إذ كانت قريبة الى حد كافٍ لإلقاء نظرة على ألواحهم؛ (لكن هذا لا يهم كثيراً)، فكرت مع نفسها.

« مغامرات أليس في بلاد العجائب » الفصل ١٢

الى كوني روك

لم يكن في نيتي ممارسة الكتابة. لسنوات ظل هذا الإغراء بعيداً عني، لا مرئياً. كان للكتب بالنسبة لي حضوراً قوياً كما لعالم حقيقي وسدّت كل حاجة ممكنة، سواء كانت تُقرأ علي بصوت عالٍ في البداية، أو فيما بعد حين كنت أقرأها بصمت لنفسي؛ كانت دائماً تردد تأكيدها بأن ما نقوله لي سوف لن يتغير، بخلاف الغرف التي نمت فيها والأصوات التي كانت تتردد من وراء الباب. سافرنا كثيراً، أنا ومرييتي، بحكم عمل والدي في الحقل الدبلوماسي الارجنطيني، وكانت غرف الفنادق المختلفة، وحتى منزل السفارة في تل أبيب، أقلّ ألفة من صفحات كنت أندسّ فيها ليلة بعد ليلة.

بعد أن تعلمت القراءة، لم يعد هذا الإحساس بالعودة الى الوطن في عالم القصص يعتمد على جاهزية ممرضتي، تعبها، أو مزاجها، بل على نزوتي أنا وحدها، ومتى ما أحسست بالرغبة أو بالحاجة أعود الى الكتب التي كنت أحفظها عن ظهر قلب، متابعا على الصفحة الكلمات التي كانت تتلى في رأسي. في الصباح، تحت واحدة من النخلات الأربع أجلس متربعا في حديقة السفارة المسورة؛ اثناء ركوبي السيارة الى الحديقة العامة البرية الواسعة، حيث كان السواح البريون يدبّون بجانب الكنييات المزروعة بشجيرات الدفلى؛ خاصة في الليل، عندما كانت مربيتي، طانة أني نائم، تجلس على مائدة خياطتها الكهربائية، معانية من آلام غامضة في معدتها تبقىها يقظة على نحو معذب حتى ما بعد منتصف الليل، كنت أقرأ. لأصوات ماكتها الرتيبة الإيقاعية، إذ تدير المقبض أماما وخلفا، للضوء الخافت الأصفر الذي تعمل على نوره، كنت أستدير نحو الجدار مع كتابي المفتوح وأتابع بطلا يشبه علاء الدين يدعى كلاينه موك، الكلب المغامر كروسو، العريس السلاب الذي يخدر ضحاياها بنيبيذ ثلاثي الألوان، المنحوستان كاي وغيردا، والساحرة وسنو وايت.

لم يخطر لي أبدا أنني يمكن أن أضيف شيئا من نفسي للكتب التي على رفّي. كل شيء أردته كان هناك من قبل، في متناول اليد، وكنت أعرف أنني إذا تمّنت قصة جديدة، فإن محل بيع الكتب، الذي لا يبعد سوى مسافة قصيرة على الأقدام من المنزل، لديه كتب لا تحصى أضيفها الى مخزوني. إختراع قصة، وهي مهمة بدت لي مستحيلة وقتئذ، كان يشبه محاولة خلق شجرة نخيل أخرى في الحديقة، أو تشكيل سلحفاة تكافح عبر الرمال. أهنالك أمل بالنجاح؟ والأهم من كل شيء، ما الحاجة الى ذلك؟ عدنا الى بوينس آيرس عندما بلغت السابعة من العمر، الى منزل واسع، مظلم، بارد على شارع مرصوف بالحصى، حيث صار لي غرفة خاصة

جائمة على الشرفة الخلفية، ومنفصلة عن بقية غرف الأسرة. حتى ذلك الحين، كنت أتحديث الانكليزية والألمانية فقط. تعلمت الحديث باللغة الاسبانية فأنضافت الى رفوفي، تدريجيا، كتب اسبانية. ولكني بقيت لا أشعر بأي حافز للكتابة.

الواجبات البيتية، بالطبع، لا تُحسب. <الإنشاء> كما كانوا يدعون، الذي يقتضي ملء عدة صفحات حول موضوع معين، يظل أقرب الى الريورتاج منه الى الأدب الروائي. الخيال لم يكن مطلوباً. «صورة وصفية عن أحد أفراد أسرتك»، «ماذا فعلت يوم العطلة»، «صديقي المقرب» إستدرّت نثراً حلوا لطيفاً، مزينا بألوان أقلام الرصاص الملونة مع وصف للشخص أو الحدث المعنيين على حد سواء، والكل سيخضع للفحص الدقيق للمعلم معينا الصواب ومصححاً الأخطاء الاملائية. مرة واحدة شططت عن الموضوع المفروض. كان العنوان المعطى لنا هو «معركة بحرية»، تخيل المعلم أن لتلاميذه نفس حماسه لألعاب الحرب. أنا لم أقرأ أبداً كتباً عن طيارين وجنود كانت تروق لزملائي التلاميذ، مسلسل «بيغلز»^(١٠) مثلاً، أو التواريخ المختصرة لحروب العالم، المألئ بصور الطائرات والدبابات والمطبوعة على ورق خشن إسفنجي. أدركت أنني أفقدت تماماً الى المفردات المطلوبة لهذه المهمة. لذلك قررت أن أفسر العنوان على نحو مختلف، فكتبت وصفاً لمعركة بين سمكة قرش وجبار عملاق، مستوحاة بلا شك من رسوم توضيحية من واحد من كتبتي المفضلة، «عشرون ألف فرسخ تحت البحر». دُهِشت من إكتشاف أن إبداعيتي، بدلاً من أن تسلي، اغضبت المعلم الذي قال لي (وهو محق تماماً) أنني كنت

(١٠) كنية لجيمس بيغلز وورث، طيار ومغامر، بطل «مسلسل بيغلز» لكتب مغامرات مخصصة للفتية، كتبها دبليو إي جونز (١٨٩٣-١٩٦٨).

أعرف جيداً أن هذا لم يكن ما قصده هو. أعتقد أن تلك كانت محاولتي الأولى لكتابة قصة.

حفّز الطموح على محاولتي الثانية. كل عام، قبل بدء العطلة الصيفية، تعرض المدرسة بشكل مبهم مسرحية وطنية، نموذجية وبليدة. قررت أنني أستطيع كتابة شيء هو على الأقل ليس أسوأ من هذه الدرامات التربوية، وذات أمسية بعد العشاء، جلست وألّفت مسرحية حول طفولة واحد من رؤسائنا القدامى، شهير، مثل واشنطن، لأنه لم ينطق بأكاذيب أبداً. يُفتح المشهد على صبي يواجه حيرة في إتهام رفيق اللعب أو الكذب على والديه؛ المشهد الثاني يصوّره مخترعاً قصة لحماية صديقه؛ في الثالث، يعاني بطل من وخزات ضمير معذبة؛ في الرابع، يعترف صديقه المخلص بجريمتة المروعة؛ المشهد الخامس يعرض بطلنا نادماً على كذبه، وبالتالي يتفادى الحيرة الحقيقية. حملت المسرحية عنواناً لم يكن مُلهماً حقاً، لكنه على الأقل واضح: «الواجب أم الحقيقة». قُبِلَت المسرحية ومُثِلَت، وجَرِيت انا للمرة الأولى إثارة قراءة الكلمات التي كتبتها بتلوها بصوت عالٍ شخص آخر.

كنت حينذاك في سن الثانية عشرة، وشجعني نجاح التجربة على محاولة تكرارها. كتبت «الواجب أم الحقيقة» في بضع ساعات؛ وفي بضع ساعات أخرى حاولت كتابة محاكاة «غلام الساحر المتمهّن» (مستوحاة من فيلم ديزني «فانتازيا»)؛ دراما دينية كان فيها يوزا، موسى، والمسيح الأبطال الرئيسيين؛ وإقتباس عن «فالاداء، الحصان الناطق»، المأخوذة عن حكايات الأخوين غريم. لم أنه أي واحدة منها. أدركت أنه لو كانت القراءة نشاطاً كافياً، ممتعاً، يحدد فيه القارئ والكتاب المختار معاً كثافتها وإيقاعها، فالكتابة في المقابل هي مهمة محتاجة لجهد جسدي، متعبة، دقيقة يقدم فيها الإلهام فعلاً متعة متفرّدة، ولكن الإلهام هو فقط بمثابة الجوع والمذاق

لطبخة: مجرد نقطة انطلاق ومقياس، لكنه ليس النشاط الرئيسي. ساعات طوال، مفاصل متيبسة، قدمان مُوجعتان، يدان متشنجتان، حرارة أو برودة مكان العمل، الكرب من فقدان الأجزاء المقومة، الخزي بسبب الإفتقار الى البراعة، البصل الذي يجعلك تبكي، والسكين الحادة التي تشرّح أصابعك هي كلها موجودة في المخزن متاحة لأي شخص يريد تحضير وجبة طيبة أو كتابة كتاب جيد. في الثانية عشرة من العمر لم أكن مستعدا للتفرّغ لكتابة قطعة واحدة حتى لأمسيتين. ما الداعي؟ راضيا، ثبتّ نفسي من جديد في دور القارئ.

تواصل الكتب غوايتي، وأحب أي شيء يمت بصلة اليها. أثناء مراهقتي في بوينس آيرس، كنت محظوظا تمامًا أن ألتقي مصادفة بعدد من الكتاب المعروفين. أولا في محل بيع كتب انكليزية-ألمانية حيث عملت بعد ساعات المدرسة، وفيما بعد في دار نشر صغيرة حيث كنت أُمَرّن كمحرر، إلتقيت خورخه لويس بورخس، ادولفو بيوي كاسارس، سيلفيا اوكامبو، مارتا لينش، ادواردو مالّيا، خوزيه بيانكو، وآخرين كثير. أحببت رفقة الكتاب ومع هذا كنت خجولا جدا بينهم. كنت، بالطبع، تقريبا غير مرئي بالنسبة لهم، لكن بين الحين والآخر كان أحدهم ينتبه لي ويسأل: (هل تكتب؟) كان جوابي دائما (كلا). لا لأنه لم أتمكن، أحيانا، أن أكون مثلهم ويكون أسمى على كتاب قد ينال إعجاب الناس. كان الأمر ببساطة أنني كنت مدركا، بوضوح شديد، أن لا شيء يمكن أن أنتجه يوما يستأهل أن يوضع على نفس الرف بجانب الكتب التي أحبها. تخيل كتاب يمكن أن أكتبه يلاصق غلاف رواية لجوزيف كونراد أو فرانز كافكا، هو أمر ليس فقط غير وارد بل غير لائق. حتى الفتى المراهق، برغم كل عجزه الغامرة، لا يفتقر إلى الحسّ بالسخرية.

لكنني كنت أستمع. سمعت بيوي كاسارس يناقش الحاجة الى

العمل بعناية على الأحداث المتعاقبة للقصة كي نعرف بالضبط أين تتجه الشخصيات، ومن ثم نخفي الآثار، تاركين فقط علامات للقراء ليعتقدوا أنهم يكتشفون شيئا خفيا عن الكاتب. سمعت او كامبو تشرح سبب أن تراجيدا الأمور الصغيرة، لأناس عاديين، كانت مؤثرة أكثر من تراجيدا شخصيات معقدة وقوية. سمعت لينش تتحدث بحب، بحسد، عن تشيكوف، ودينفي عن دينو بوتزاتي، وماليّا عن سارتر ودوستوفسكي. سمعت بورخس يفكك قصة لكبلنغ الى أجزائها العديدة ويعيد جمعها، مثل الساعاتي فاحصا آلة عتيقة دقيقة. سمعت هؤلاء الكتاب يروون لي كيف انجزت الأشياء التي قرأتها وأحببتها. كنت كما الواقف في ورشة سامعا الحرفيين الماهرين يتناقشون حول المواد الأقوى، التركيبات الأفضل، الطرق الفضلى والتدابير التي يُصنع بها الشيء ليتوازن على زاوية صعبة، ويظل يتكثك الى ما لانهاية، أو كيف يمكن للشيء أن يكون مبنيا بحيث يبدو رقيقا وبسيطا على نحو مستحيل ومع هذا يحمل عددا هائلا من زنبركات وعجلات مسننة معقدة. إستمعت لا في سبيل تعلّم حرفة جديدة بل كي أعرف حرفتي على أفضل وجه.

في عام ١٩٦٩، بعد قراري أن لا أتابع دراسة جامعية، رحلت الى أوربا ومارست على نحو مشتت أعمالا مستقلة لعدد من الناشرين. كانت الأجور سيئة، ولا تكفي سوى لوجبات قليلة في الاسبوع. ذات يوم، سمعت أن صحيفة أرجنتينية تعرض جائزة مقدارها خمسمئة دولار لأفضل القصص القصيرة. عزمت على المشاركة. كتبت بسرعة، في الاسبانية، أربع قصص يمكن أن تُقرأ، ومضبوطة في الشكل، لكن بلا حياة. سألت سيفيرو سارداي، الذي كنت إلتقيته في باريس والذي كان يكتب باسبانية باروكية، غنية، ملأى بالإحالات الأدبية، أن يقرأ قصصي. أخبرني انها رديئة جدا. (أنت تستخدم الكلمات مثل محاسب)، قال. (لا

تدع الكلمات تعمل عنك. لديك هنا شخصية يسقط أرضا ويفقد واحدة من عدسيته اللاصقتين. تقول أنه رفع نفسه <نصف أعمى> من الأرض. فكر جيداً. الكلمة التي تريدها هي «سَيكلوب»^(١١) كتبت مطيعاً كلمة <سيكلوب> في القصة وأرسلتها مع نصيبي من القصص. بعد شهر، سمعت أنني فزت. أحسست بالخجل أكثر من الفخر، لكنني صرت قادراً على تناول وجبات ملائمة لعدة شهور.

مع هذا، لم أكن عازماً بعد على الكتابة. خربشت بضعة مقالات، بضعة قصائد، جميعها قابلة للنسيان. لم تكن روحي فيها. مثل امرئ يحب الموسيقى ويحاول العزف على البيانو، متعهداً بالتجربة بدافع الفضول أكثر منها بدافع الهوى، ليرى كيف تُنجَز. ثم توقفت. عَمِلْتُ للناشرين، اخترت مخطوطات وأشرفت عليها حتى وصلت إلى الطباعة، إقترحت عناويناً لكتب ناس آخرين وجمعت انطولوجيات من أنواع مختلفة. كل شيء قمت به كان دائماً في مجال قدرتي كقارئ. (كان النبي داوود موهوباً وعُرف كيف يؤلف المزامير. وأنا؟ ماذا أستطيع فعله؟) سأل الحاخام أورين في القرن الثامن عشر. كان جوابه: (أستطيع أن اتلوها).

نشرت كتابي الأول عام ١٩٨٠. «مُعْجَم الأمكنة المتخيلة»، ثمرة عمل مشترك مع جيانى غودالوبي، محرر ملهم تعرّفت عليه حين كنا نعمل لنفس الناشر الإيطالي. فكرة الكتاب كانت فكرة جيانى: دليل جاد لبلدان خيالية، قرأنا من أجلها أكثر من ألفي كتاب، بنشاط لا يملكه المرء إلا إذا كان شاباً. كتابة «المعجم» لم تكن ما أدعوه اليوم كتابة: أنها أكثر شبهاً بتعليق على الكتب التي نقرأها، وصف تفصيلي

(١١) عملاق من جيل من العمالقة (في الأساطير اليونانية) ذو عين واحدة في وسط الجبين. [المورد]

الجغرافية، عادات، تاريخ، نباتات، وحيوانات أمكنة مثل أوز، روريتانيا، كريستيانوبولس. كان جياني يرسل لي ملاحظاته من إيطاليا، وكنت أكتب ملاحظاتي وأترجمها إلى الانكليزية ومن ثم أعيد صياغة حصتي من فقرات المعجم، نثار دوما على اسلوبنا اسلوب بيديك^(١٢). لأننا نستخدم كلمات لعدد كبير من الأشياء، تصبح الكتابة مختلطة بسهولة مع أنشطة أخرى: البناء، القصص، الإعلام، الدردشة، الجزم، النقد، الحديث الحلو، إصدار الأحكام، الإعلان، الهداية، الوعظ، الفهرسة، الإخبار، الوصف، الإيجاز، تدوين الملاحظات. نؤدي هذا المهام بمساعدة الكلمات، لكن لا واحدة منها، وأنا على يقين، تؤسس كتابة. بعد سنتين، في ١٩٨٢، وصلت إلى كندا. إعتماذا على «المعجم»، طُلب مني نقد الكتب للصحف، الحديث عن الكتب في الراديو، ترجمة الكتب إلى الانكليزية، ونقل الكتب إلى مسرحيات. كنت راضيا تماما. مناقشا الكتب التي كانت مألوفة لي ولأصدقائي في شبابي لكنها جديدة على القارئ الكندي، أو قارئاً للمرة الأولى الكلاسيكيات الكندية التي عكست على نحو مبهم صورة كلاسيكيات أخرى من ماضي، عثرت على المكتبة التي كانت لي وأنا في الرابعة أو الخامسة من العمر والتي كانت تواصل النمو كل ليلة، على نحو طموح، لا يلين. كانت الكتب ما تفتئ تنمو حولي. الآن، في منزلي في تورنتو، غطت كل جدار، إحشدت في كل حجرة. بقيت تنمو. لم أكن أنوي بالمرّة إضافة كتبتي الخاصة إلى هذه المكتبة المتضخمة.

بدلاً من ذلك، مارست أشكالاً مختلفة من القراءة. الإمكانيات التي

(١٢) دليل السائح، وهو في الأصل إسم من سلسلة أصدرها كارل بيديك (١٨٠١-١٨٥٩).

أثاحتها لي الكتب كانت وافرة. علاقة العزلة لقارئ مع كتبه تتفرّع الى دزينة من علاقات إضافية: مع الأصدقاء الذين نناقش معهم الكتب التي نحب، مع بائعي الكتب (القلة منهم الذين بقوا أحياء في عصر السوبرماركت) الذين يقترحون عناويننا، مع الغرباء الذين يمكن أن نجتمع لهم مختارات. إذ نقرأ ونعيد القراءة عبر السنين، تتعدد هذه الفروع ويرجع أحدها صدى الآخر. كتاب أحبيناه في صبا نعود الى ذاكرتنا عبر صديق كنا منذ زمن طويل نصحناه بقرائه، إعادة طبع كتاب كنا نظنّ أننا نسيناه تجعله جديدا في أعيننا، قصة قرأناها في سياق معين تمسي مختلفة تماما حين تأخذ غلافا آخر. الكتب تستمتع بهذا النوع المتواضع من الخلود.

ثم بالصدفة، بسبب سؤال لا جواب له، تغير موقفي أزاء الكتابة. (رويت القصة في مقال آخر تتضمنه هذه المجموعة، «في الذاكرة») كشف صديق لي، ذهب الى المنفى أثناء حكم الدكتاتورية العسكرية في الأرجنتين، أن واحدا من مدرّسي مدرستنا الثانوية، شخص ساهم بشكل أساسي في تنمية حب الأدب في نفسي، كان يبلّغ طوعيا عن الطلبة للشرطة العسكرية، عارفا أنهم يمكن أن يتعرضوا للإعتقال والتعذيب وأحيانا للقتل. هذا المدرّس كان هو الذي يحدثنا عن كافكا، عن راي برادبوري^(١٣)، عن جريمة قتل بوليكسينا^(١٤) في قصص الفروسية الاسبانية من القرون الوسطى (ما زال بوسعي سماع صوته وأنا أقرأ الأسطر) التي تبدأ مع:

(١٣) راي دوغلاس برادبوري (١٩٢٠-٢٠١٢)، أمريكي، كاتب روايات خيال علمي ورعب. أشهر رواياته «فهرنهايت ٤٥١».

(١٤) هي ابنة بريام ملك طروادة، كانت مخطوبة لأخيل الذي قتله باريس شقيقها في معبد أبولو حيث كان سيتم الزواج. قتلها نيوبتوليموس ابن أخيل على قبر أبيه، ورواية تقول أنها إنتحرت على قبر أخيل.

A la qu'el sol se ponía
en una playa desierta
yo que salía de Troya
por una sangrienta puerta
delante los pies de Pirro
...vide a Polyxena muerta

بعد هذا الكشف، واجهت خياراً مستحيلاً، أما أنكار أن دروسه كانت ذات قيمة أو أغلاق عينيّ عن شر أعماله، أو (بدا ذلك مستحيلاً) إدراك أن المركّب الرهيب للإنثنين موجود في نفس الشخص. لإعطاء شكل على هذا السؤال، كتبت رواية «وردت أخبار من بلاد أجنبية».

حسب ما كنت أسمعه، أغلب الكُتّاب يعرفون من عمر مبكر جداً أنهم سوف يكتبون. شيء، جزء من أنفسهم يصبح معكوساً في العالم من حولهم، بالطريقة التي يراهم بها الآخرون أو بالطريقة التي يرون بها هم أنفسهم يصفون كلماتاً على الأشياء اليومية، يقول لهم أنهم كُتّاب، نفس الشيء الذي يقول لأقرانهم أنهم أطباء أو طيّارون. شيء يقنعهم بأنهم أختيروا لهذه المهمة الخاصة وأنهم عندما يكبرون سيُدْمَغ إسمهم على غلاف كتاب، مثل شارة حاج^(١٥). أعتقد أن شيئاً قال لي أنني سأكون قارئاً. اللقاء مع صديقي المنفي حدث عام ١٩٨٨؛ لهذا فكرة أن أكون كاتباً لم تصبح ممكنة على نحو قوي قبل أن أبلغ الأربعين. الأربعون هي زمن التغيير، الوقت الذي نستخرج فيه من خزانات الذاكرة العتيقة الأشياء التي خلفناها وراءنا، وكانت مقصية في الظلام، ومواجهة قواها الكامنة.

(١٥) شارة مصنوعة من القصدير، كان يرتديها الحجاج الرومان الكاثوليك في القرون الوسطى.

كان عزمي واضحا. إن تكن النتائج غير ناجحة فذلك لا يغيّر من طبيعة هدفي. الآن، أخيرا، أردت أن أكتب. أردت أن أكتب رواية. أردت أن أكتب رواية ستوضع في كلمات - كلمات أدبية، كلمات تشبه تلك التي شكلت الكتب التي على رفوفي، كلمات برّاقة - تبدو لي من المستحيل أن تكون منطوقة. حاولت. في الفسحة بين وظائف لقمة العيش، في الصباح المبكر أو في آخر الليل، في غرف الفنادق والمقاهي عندما يضطّرني واجب إلى السفر. كنت أجمع مقاطعا من قصة عن إنسان ذي طبيعتين، أو عن طبيعة وحيدة مقسّمة. «دكتور جيكل ومستر هايد»، التي قرأتها أثناء ليلة رهيبة واحدة حين كنت في سن الثالثة عشرة، لم تكن أبدا بعيدة عن أفكاري. أحسست بحاجة شديدة إلى وقت غير منقطع كي أستمّر بالعمل على روايتي، وإن لا أفقد السرعة، تطوّر الأحداث، المنطق، و، أكثر من أي شيء آخر، الإيقاع. أقنعت نفسي بأنني أستطيع الاستئناف بعد أيام أو أسابيع من المقاطعة. تظاهرت بأن النقص في التركيز كان غير مهم وسأكون قادرا على المواصلة حيث توقفت، ثمما مثل مواصلة قصة كنت أقرأها في المكان الذي وضعت فيه المؤشّرة. كنت مخطئا، فالنقص إلى الوقت غير المقاطع لم يكن السبب الوحيد لفشلي. دروس الأساتذة أثناء مراهقتي بدت لي الآن بلا نفع. بضعة مشاهد كان لا بأس بها، لكن الرواية لم تكن كذلك.

كانت تنقصني البراعة. يمكن للقارئ أن يعرف متى تؤدي الجملة وظيفتها أو لا، عندما تنفّس، تنهض وتسقط على إيقاع المعنى الذي تعبّر عنه، أو عندما تكون الجملة متييسة، كما لو أنها محنطة. يدرك هذا أيضا القراء الذين يتحوّلون إلى كُتّاب، لكنهم لا يستطيعون أبدا تفسيره. ما يستطيع الكتاب فعله هو تعلم قواعد النحو والهجاء، وفن القراءة. سوى هذا، أي تفوق قد ينجزوه سيكون ثمرة فعلهم ببساطة ما يحاولون فعله،

تُعَلِّم الكتابة بالكتابة، في حلقة مفرغة جميلة تنوّر نفسها في كل دورة جديدة. (هناك ثلاث قواعد لكتابة كتاب جيد)، يقول سومرست ماوم. (لسوء الحظ، لا أحد يعرف ما هي).

لكل شخص تجربة حياة؛ الموهبة في تحويلها الى <تجربة أدبية> هي مايفتقدها أغلبنا. وحتى لو كان لنا تلك الموهبة الخيماغية، فأني تجربة يُتاح للروائي أو الروائية إستخدامها في محاولة لرواية قصة؟ موت الأم، مثل الرواية في رواية آليس مونرو «ماتريا»؟ رغبته الآئمة، كما في رواية توماس مان «موت في فينيسيا»؟ دم شخص حبيب، مثل السيد الذي يرى تابعه مقطوع الرأس ويفكر كم هو جميل اللون القرمزي على الأرضية الخضراء، في رواية مارغريت يورسنار «كيف نجنا وانغ فو»؟ هل هو محوّل بإستخدام حتى الأسرار الحميمة لعائلته، لأصدقائه، لاولئك الذين وضعوا ثقتهم فيه ويمكن أن يروّعوا بمشاهدة أنفسهم يتحدثون بكلام خصوصي أمام جمهور من القراء؟ عندما كانت الروائية ماريان آنجل تسمع، برفقة كُتاب آخرين، عن شيء يروق لها، مهما كان سرياً، فإنها تصرخ، (هذا لي!) مطالبة لكتابتها بالأخبار المثيرة. من الواضح أنه في مملكة الكتابة ليس ثمة قيود عادية على الصيد والجمع.

أنا، أيضاً، حاولت أن أعمل من التجربة، باحثاً عن اللحظات والأحداث لأوثث الشيء الذي كنت أستدعيه من الظلال. إخترت لشخصيتي الرئيسية وجه رجل رأيت صورته يوماً في الجريدة، وجه عطوف، لطيف، ذكي، والذي إكتشفت فيما بعد أنه يعود الى

كلأوس باربي^(١٦). ذلك الوجه المضلل يلائم شخصيتي تماما، كما فعل الاسم، بيرينس، إسم إستعرتة من جنتلمان غريب إنقيته على سفينة من بوينس آيرس الى أوربا، وهو كاتب كان من عادته السفر ذهابا وإيابا عبر الأطلنطي، لا يقضي ابدا وقتا في ميناء المكان المقصود. روى لي ذات ليلة، كنت أعاني فيها من نزلة برد حادة وحمى عالية، قصة لافكاديو، الذي إرتكب فعلا لا مبرر له برمي ميدي الساذج من قطار منطلق في رواية جيد «أقبية الفاتيكان». وصفت الجزائر على أساس ذكرياتي عن بوينس آيرس (مدينة فرنسية زائفة أخرى على البحر)، وكيبك الشمالية على أساس ذكرياتي عن زيارة الى بيرسي. لوضع نهاية للقصة، إحتجت الى وصف أعمال رجل مهنته التعذيب، لكن لا التعذيب نفسه. تخيلت أحد ما يطبق الطرق الوحشية لا على إنسان بل على جماد، شيء بلا حياة. في ثلاثي المهملة كان يوجد ساق كرفس قديم. تخيلت ما سيكون عليه لو عُذَّب. على نحو عجيب إنتهى المشهد الى أن يكون جيدا. لكن كان عليّ بعد أن أجد كلماتا يسوّغ بها المعذب أفعاله. لم أعرف كيف أفعل ذلك. (عليك أن تضع نفسك في مكانه وتفكر مثله)، نصحتني صديقتي الروائية سوزان سوان. لم أكن أعتقد أنّي قادر على ذلك. على نحو مخزٍ، أدركت أنه يمكنني التفكير بافكار المعذب.

لكن برغم لحظات قليلة ناجحة، ترددت الكتابة، تعثرت، فشلت. محاولة قول أن رجلا يدخل غرفة، أو أن الضوء في الحديقة تغير، أو أن الطفل أحسّ بأنها كانت متوعدة، أو أي شيء بسيط دقيق نعرفه

(١٦) نيكولاس كلأوس باربي (١٩١٣-١٩٩١) ضابط نازي، كان يعمل في صفوف الغستابو، مسؤول عن الكثير من المذابح، وأطلق عليه لقب سفاح ليون.

(أو نؤمن بأننا نعرفه) في كل لحظة من كل يوم، هو، كما إكتشفت، واحد من أكثر المساعي الأدبية صعوبة. نحن نعتقد أن المهمة سهلة لأن مستمعنا، قارئنا له وزنه المعرفي ومن المفروض أن يحدث رسالتنا، أن (يعرف ماذا نعني). لكن في الواقع، الإشارات التي تمثل الأصوات التي تنشط الأفكار التي تستحضر الذاكرة التي تُخرج التجربة الى النور التي تثير العاطفة، تتفتت تحت ثقل كل مايجب عليها حمله وتؤدي بالكاد، وبصعوبة، غرضها الذي صُممت من أجله. متى ما فعلت ذلك يعرف القارئ ان الكاتب نجح وهو ممتن للمعجزة.

يلاحظ جي كي تشسترتون في واحدة من مقالاته أن (في كل كتاب هناك خمس أو ست كلمات مطمورة في مكان ما والتي من أجلها في الواقع ستكون كل الكلمات الباقية مكتوبة). أعتقد أنه يمكن لكل قارئ العثور عليها في الكتب التي يحبها حقاً؛ لست متأكدا من أن كل كاتب يمكنه ذلك. فيما يخص روايتي، لدي فكرة ضبابية عما يمكن أن تكون عليه تلك الكلمات، وأشعر الآن (سنوات كثيرة جدا بعد الواقعة) بأنها لو خطرت لي في حينها في بداية العملية لكانت كافية.

الكتاب الذي أنهيته لم يكن ما تخيلته، لكن الآن أنا أيضا كاتب. كنت أنا أيضا (بالمعنى الحرفي) بين أيدي القراء الذين ليس لهم دليلا على وجودي سوى كتابي، فقيّموني، إهتموا بي، أو، على الأرجح، نبذوني دون أي إعتبار لأي شيء آخر إستطعت تقديمه ما وراء الحدود الضيقة للصفحة. مَنْ أنا؟ من كنت، ماذا كانت آرائي، ما هي مقاصدي، كم هي عميقة معرفتي بالموضوع، كم كان مخلصا إهتمامي بالسؤال المركزي في الكتاب - كانت هذه بالنسبة لهم مبررات غير هامة. مثل شبح محوّم مثابر، يتمنى الكاتب أن يقول للقارئ (بوسعك الضحك على سخافة هذا المقطع) أو (يمكنك البكاء على هذا المشهد)، لكن عندئذ سيكون

القارئ ملزماً بالجواب: (ما دمت متلهفا على طرح رأيي، لماذا لا تبدي رأيك أنت؟) أي شيء فشلت في نقله في روايتي كان هناك، ولا أي قارئ يحترم نفسه يمكنه أن يوفر، من لا شيء، الضحك أو الحزن الذي أغفلته. في هذا المشهد أنا دائما محير بالسخاء الذي يتفق عليه قراء معينون لإصلاح نقائص كتاب فاشلين. ربما يجب أن يكون الكاتب لا مجرد كاتب متوسط الجودة بل رديء برمته كي يثير هذه الاستجابة السامرية^(١٧).

لا أعرف ماذا كان المسؤول - من العدد الكبير من النصائح المقدمة لي من كبار الأدباء، الكتب التي تُتخذى مثلاً، الأحداث النموذجية التي شهدتها أو الأقاويل المخدرة التي سمعتها خلال حياتي - عن صفحتي القليلة الناجحة. عملية تعلّم الكتابة تورث الحزن لأنها غير قابلة للتعليل. لا مقدار العمل الشاق، الهدف السامي، المشورة النافعة، البحث الخالي من الأخطاء، التجربة الأليمة، حُسن الإطلاع على الكلاسيكيات، الأذن الجيدة للموسيقى، والذوق في الأسلوب هي ضمانات لكتابة جيدة. (لا قلم، لا حبر، لا منضدة، لا غرفة، لا هدوء، لا رغبة)، كتب جيمس جويس إلى أخيه في ٧ كانون الأول ١٩٠٦. فعلاً.

شيء، مساق بما كان يدعوهُ الأقدمون المؤزّية^(١٨) وندعوهُ نحن، بخجل، الإلهام، يختار ويجمع، يقصّ، يخيّط، ويرفو سترة من كلمات ليكسو أي شيء (فائق الوصف أو غير هام) يحرك في أعماقنا شبحاً. أحياناً، لأسباب، تظل أبداً غير واضحة، كل شيء يلائم: الشكل مضبوط،

(١٧) نسبة إلى السامرة في فلسطين. وهنا تشير إلى صفة الطيبة عند السامري الذي هو دائماً على استعداد لمساعدة الآخرين دون مقابل (كما ورد في إنجيل لوقا).

(١٨) إحدى الإلهامات التسع الشقيقات اللواتي يحمين الغناء والشعر والفنون والعلوم (في الميثولوجيا الأغريقية). [المورد]

وجهة النظر صائبة، النعمة والتلوين مناسبان، وفي سطر أو مقطع يمكن للشبح أن يكون مرثيا مكسوا بالريش بالكامل في كل غموضه الرهيب، غير منقول الى أي شيء آخر، ليس في خدمة فكرة أو عاطفة، ليس حتى جزءاً من قصة أو مقالة، بل محض وَحْي: شكل من الكتابة، وفقاً للمجاز القديم، يكون مماثلاً بالضبط للعالم.

في النصف الأول من القرن الثامن عشر، كان من المؤلف في فرنسا لمرتا دي المسرح، الأثرياء منهم، أن يدفعوا ثمن مقاعد لا قرب الاوركسترا أو في المقصورات بل على خشبة المسرح، ممارسة شائعة جداً الى حد أن هذا الجمهور الطفلي كان يفوق أحيانا عدد الممثلين. أثناء العرض الأول لمسرحية فولتير «سميراميس»، كان هناك الكثير من المشاهدين على الخشبة بحيث أن الممثل الذي كان يؤدي دور شبح الملك نينوس تعثر وكاد يسقط، وبذلك أفسد مشهداً درامياً رئيسياً. وسط رنين الضحكات التي تلت ذلك، يقال أن فولتير نهض واقفاً وصرخ، (Place à l'ombre!) (إفسحوا مجالا للشبح!)

هذه الحكاية مفيدة. مثل خشبة المسرح، حياة الكتابة مركبة من براعة متوازنة، إضاءة إيحائية مضبوطة، توقيت صحيح، موسيقى دقيقة، والتركيب السريّة للمهارة والتجربة. لأسباب مختلفة - المال، المكانة، الصداقة، والالتزامات العائلية - يسمح الكاتب لحشد من المتطفلين بالجلوس على الخشبة، فيصبحون عندئذ مساهمين لا إراديين - يحتلون المكان، يفسدون تأثيراً معيناً، يعترضون الممثلين - والذين يتحولون في النهاية الى أعداء، أسباب للفشل، مشاغلة محترمة، ومغريات مبررة. النجاح في الكتابة (أعني كتابة شيء جيد) يتوقف على أشياء هشة صغيرة، ومهما كان حقيقياً أن العبقرية يمكنها ان تزيل كل العقبات - كتب كافكا تحفه الدبية في رواق منزل والده العدائي وثرفاتنس إخترع دون كيخوته

في السجن - فإن مجرد موهبة تتطلب أمكنة عقلية أقل إكتظاظا، أقل تقيدا، من مثل التي يسمح بها الكتاب لأنفسهم عادة. الشبح بحاجة الى مجال. وحتى حينئذ، لا شيء مضمون.

في هذه الأثناء، يقيم القارئ، الذي هو أنا، الكاتب، الذي تدبرت بطريقة وأخرى أن أكونه، بتسامح مرح، حين يستنبط استراتيجيات لحرفته الجديدة. الشبح الذي يحوم في الظلام هو قوي على نحو مطلق وهش، مغو على نحو هائل ومرعب قليلا، يومئ إليّ (أظنه يومئ) إذ أعبر من صفحة الصفحة الى الضفة الأخرى.

حول أن تكون يهوديا

(حسن، الآن رأينا بعضنا)،

قال وحيد القرن، (إن آمنت بي، سأؤمن بك. إتفقنا؟)

«عبر المرأة» الفصل ٧

قلّما قرأت كتباً بعنوانين مثل «الهوية الفرنسية، مقال عن الذكورية»، «ما معنى أن تكوني امرأة». لهذا قرأت، بشيء من التردد، قبل بضعة سنوات، نسخة من المقالة التحذيرية لآلان فينكيلكرو «اليهودي المتخيل». خلال واحدة من تداعي الأفكار السيريزاوية الغريبة التي يستدعيها كتاب ما، خطر لي فجأة، من مكان بعيد وزمن طويل، حدثا كنت نسيته. ذات ظهيرة، عندما كنت في السابعة من العمر، راكبا الحافلة في طريق عودتي من المدرسة الانكليزية في بوينس آيرس، التي كنت لتوي بدأت الدوام فيها، صاح بي من مؤخرة الحافلة فتى، لم أعرف اسمه أبدا، (هيه، يهودي! إذن، والدك يحب المال؟) اتذكّر أنني ذهلت كثيرا بالسؤال الذي لم اكن أعرف إجابة عنه. لم أكن أعتقد أن أبي كان مولعا بشكل خاص بالمال، لكن كان ثمة تلميح مهين في لهجة الفتى لم أستطع فهمه. أهم من كل شيء، كنت مدهوشا أن أدعى «يهوديا». كانت جدتي مواظبة على الذهاب الى الكنيس، لكن والدي لم يكونا متدينين، ولم أر نفسي أبدا في إطار كلمة إعتقدت أنها كانت مُفردة لكبار السن من جيل جدتي فقط. لكن بما أن الألقاب المخصصة لنا تلمح الى تعريف، كنت مجبرا، في تلك اللحظة (رغم أنّي لم أكن أدرك ذلك حينذاك) على الاختيار: قبول هذه

الهوية الصعبة، الواسعة أو إنكارها. يروي فينكيلكرو في كتابه عن لحظة مماثلة ويقرّ بشمولية تجربة كهذه، لكن موضوعه هو ليس إرث الكراهية. (أنا نفسي)، يكتب فينكيلكرو، (أريد أن أتكلّم عن قضية معاكسة وأأمل فيها: قضية طفل، مراهق ليس فخورا فقط بل سعيد بأن يكون يهوديا والذي بدأ، شيئا فشيئا، يتساءل ما إذا لم يكن من الظلم العيش بهجة كشخص مستثنى أو مبعد). أفراد الهوية المفترضة هؤلاء، ورثة معاناة لم يكونوا معرّضين لها شخصيا، يدعوهم فينكيلكرو، بحاسة تميز للكلمة الصائبة، يهود <متخيّلين> أو <نظريين>.

أنا متأثر بالطريقة التي تبدو فيها هذه الإشارة الملفتة نافعة جدا لطرح سؤال طالما حيرني: كيف يؤثر إدراك من أكون أنا على إدراكي العالم من حولي؟ كم هو مهم بالنسبة لآليس أن تعرف مَنْ تكون هي (الطفلة الفكتورية كما يراها العالم) حين تطوف عبر غابة المرأة؟ من الواضح انه مهم جدا، بما أن هذه المعرفة تحدد علاقتها بالمخلوقات الأخرى التي تلتقيها. على سبيل المثال، بنسيانها مَنْ تكون، يمكن لآليس أن تكون صديقة ظبي صغير كان نسى أنه ظبي. (هكذا أخذنا يتمشيان معا في الغابة، وذراع آليس تطوّق بحنان عنق الظبي الناعم، حتى بلغا حقلا آخر مفتوحا، وهنا قفز الظبي في الهواء قفزة مفاجئة، ونفض نفسه يحررها من ذراع آليس. <أنا ظبي!> صرخ بصوت من البهجة. <يا سلام! وأنت طفلة بشرية!> والتمعت نظرة ذعر مفاجئة في عينيهِ البنيتين الجميلتين، وما لبث أن إندفع بعيدا كالسهم باقصى سرعته).

حول هذا المفهوم للهوية المركّبة، توسّع فينكيلكرو بمثابرة في سياق من الأسئلة حول ماذا يعني أن تكون يهوديا (أو، سأضيف انا، أن تكون آليس أو ظبيا) ورفض، بما أن كل تعريف هو تحديد، إعطاء هذه الأسئلة أجوبة حاسمة. الرئيسي في بحث فينكيلكرو هو الإفادة المبتذلة فيما يبدو بأن

اليهود <موجودون>، بأنه مهما يمكن أن تكون هويتهم، على نحو فردي أو كمجموعة، فإن لهم حضور لم تستطع حتى الآلة النازية أن تمحوه. هذا الوجود لم ينشأ بسهولة، ناهيك عن أنه لم يُصنَّف. (إسمع دكتور)، كتب هاينريش هاينه، (لا تتحدث معي عن اليهودية، فأنا لن أتناها حتى لأتد أعدائي. وصمات عار وخزي: ذلك كل ما يأتي منها. إنها ليست ديانة، إنها بليّة). صرخة (لماذا أنا؟) التي أطلقها كل يهودي مضطهد، يرددها اليهودي المتخيل بأهه سأم. مستخدما نفسه كمثال، يعترف فينكيليكرو بأنه من جانب يعلن على الملأ أمنيته بأن يكون يهوديا بينما هو نفسه، من جانب آخر، نقبض لليهودية، محوِّلا نفسه الى <آخر> ويصبح رسولا لرفاقه غير اليهود: في هذا أنا أرى نفسي بجلاء. عندما كان والداه يشيران الى الهولوكوست، كان يذكرهما بفيتنام؛ عندما يذكرون معاداة السامية، ينوّه هو الى أنه لا يوجد جامع نفايات يهودي واحد في باريس. (لماذا أنا؟) أوضحت (لماذا أنا لست شخصا آخر؟).

في غابة المرأة هذه، فقد اليهودي المتخيل كل حسّ بالانتماء؛ لهذا اليهودي لا يمكن أن توجد <نحن> يهودية. تقاليد التعصّب تفهم هذه الـ <نحن> بمعنى المجتمع السريّ للمؤامرات الشائنة والهيمنة على العالم؛ إستجابة اليهودي المتخيل كانت إنكار التضامن، الإعلان أن (ليس هناك <نحن> لليهودي شأن خاص) - حتى برغم أنها اليوم مرة أخرى تعتبر نفسها جماعة. لكن لماذا، يسأل فينكيليكرو بحدة، (يجب أن يبقى التعبير الجمعي ميدانا حصريا للسياسة؟ لماذا أي شيء ليس <أنا> هو بالضرورة شأنا خاصا بسلطة أو دولة؟) لماذا لا يمكن لليهودي أن يكون <أنا> من دون إمّا الإختباء أو المطالبة بالانتماء الى الملايين المذبوحة من الماضي؟

هذه هي مياه اقليمية خطيرة. ربما الأمر هو ليس ضرورة تذكّر الإضطهاد الذي تعرّض له الأسلاف والذي هو محل شك، بل هو وهم البطولة التي

يستتبع كنتيجة لا بدّ منها. اولئك الذين يعلنون إحتقارهم لأندادهم الذين يعيشون (في نسيان التاريخ)، ينسون بدورهم أن هويتهم المشكوك فيها معلقة على (وهم التاريخ). على الشريط الوهمي المنسوج لماضي كهذا، ماضي يبارك كل اليهود بعائلة حاشدة بعيدة في الزمان وواسعة في المكان، يشعر اليهود الشباب احيانا بانهم ليسوا سوى مشاهدين. مراقبا جدتي توقد شموع السابات، تتلو الصلوات الشعائرية إذ ترسم بيديها دوائر متعاكسة حول النور المتراقص، لا أحسّ بتقارب مع الظلام، مع الأمكنة العتيقة للغابة والسديم الشتوي واللغة العتيقة التي جاءت منها هي. هي كانت جدتي، لكن وجودها بدأ وإنتهى في حضوري؛ كانت بالكاد تحدث عن الأسلاف أو عن المكان الذي ولدت فيه، لذلك في ميثولوجيتي كان لقصصها الموزعة المجزأة صلة بحياتي اقل بكثير مما كان لمشاهد من غريم وآيس.

إن يكن لليهودية وصية رئيسية، يحتاج فينكيلكرو، فلا يجب ان تكون (مسألة هوية، بل ذاكرة: لا لمحاكاة الإضطهاد، وإقامة مسرح للهولوكوست، بل لتكريم الضحايا). لا إبعاد الهولوكوست عن الإبتدال، كي لا يُدان اليهود بموت مزدوج: بالقتل والنسيان. حتى هنا، صلتني بذاك الرعب كانت بديلة: على حد علمي، لم تخسر عائلتنا أقباء على يد النازيين، فوالدا كل من أبي وأمي هاجرا قبل وقت طويل من الحرب العالمية الأولى الى واحدة من المستعمرات التي أقامها البارون هيرش في شمال الارجننتين لتوطين اليهود المنفيين، حيث جماعة الغوتشو^(١٩)، الذين يحملون اسماء مثل ايساك و ابراهام، يصرخون على ماشيتهم باللهجة الليندية. لم اكن أعرف عن الهولوكوست حتى بلغت سن المراهقة، وحينها

(١٩) رعاة البقر في السهول المتراصة الأطراف في امريكا الجنوبية.

فقط بقراءة اندريه شوارز - بارت وأنا فرانك. اكان إذن هذا الرعب جزءاً من تاريخي أيضاً، مختلف عن ذلك الذي نحن جميعاً كبشر شركاء به؟ اللقب المقدوف عليّ بإهانة في تلك الحافلة المدرسية البعيدة منحني مواطنة في ذلك الشعب الحكيم، القديم، المحاصر، المستجوب، العنيد؟ هل كنت - أكون - جزءاً منهم؟ هل أنا <يهودي>؟ من أكون أنا؟

أليس طفلة بشرية، والطبي، واحد من الطرائد، يرجعان صدى هذا السؤال الأخير، ومثلي هما مغويان بجواب عليه لا بكلمات ناشئة عن معرفتهما من يكونان هما نفسيهما بل بكلمات مصاغة من قبل اولئك الذين يقفون في الخارج ويشيرون بأصابعهم عليهما. كل مجموعة هي هدف للتعصب لها هذا لقوله: نحن اللغة التي بها نحن ناطقون، نحن الصور التي بها نحن مدركون، نحن التاريخ المحكومون بتذكره لأننا محرومون من دور فعلي في الحاضر. لكننا أيضاً اللغة التي بها نشك بهذه الإدعاءات، الصور التي تُبطل بها هذه الأحكام المسبقة. ونحن أيضاً الزمن الذي فيه نعيش، زمن لا يمكننا فيه أن نكون مغيبين. لنا وجود خاص بنا، ولم نعد نرغب بالبقاء متخيلين.

في هذه الأثناء، في جزء آخر من الغابة

(الميدان السابع كله غابة، على أي حال، سيدلك واحد من الفرسان على الطريق).

«عبر المرأة» الفصل ٢

أيام كنت قارئاً شرها لكتب القصص المصوّرة، كان يثيرني دائماً سطرًا أكثر من غيره، لأنه كان يعدّ بكشف ماجرى في مكان آخر خلف أطوار القصة الأكثر وضوحًا، كان السطر هو (في هذه الأثناء، في جزء آخر من الغابة...) - وغالبًا ما كان محيّرًا بحروف كبيرة في الزاوية العليا اليسرى من الإطار. بالنسبة لي (الذي يعجبني القارئ المخلص الذي يرغب بقصة لانهاية) وعدّ هذا السطر بشيء قريب من تلك اللانهاية: إمكانية معرفة ما كان حدث على ذلك المفرق الآخر من الطريق، الطريق غير المحجوز، الذي هو بالكاد ظاهر للعيان، السبيل الغامض والمهم مع الذي يقود إلى جزء آخر من غابة المغامرات.

رسم خريطة للغابة

تبًا للتوتر. طوبى للإسترخاء.

وليم بليك

في منتصف القرن الثالث قبل الميلاد، أخذ شاعر سيرين^(٢٠) كاليماكوس على عاتقه مهمة فهرسة نصف مليون مجلد في المكتبة الشهيرة

(٢٠) مدينة اغريقية قديمة في شمال أفريقيا، قرب السواحل الليبية، كانت منذ القرن الرابع قبل الميلاد مركزًا فكريًا عظيمًا بمدرسة بارزة للطب. [أكسفورد]

لمدينة الاسكندرية. كانت مهمة هائلة، لا فقط بسبب عدد الكتب التي كان يجب أن تُعاين، يُنقَض الغبار عنها، وتُصَف في رفوف، بل لأنها تستلزم تصوّر النظام أدبي كان يُفترَض أن يعكس نظاماً أوسع للكون. في نسب كتاب معين الى رفّ معين - هوميروس الى <الشعر> أو هيرودوتس الى <التاريخ>، على سبيل المثال - كان على كاليماكوس في البدء تحديد أن كل الكتابات يمكن تقسيمها في عدد معين من الفئات، أو، كما دعاها هو <pinakes>، <طاولات>؛ ومن ثم كان عليه أن يقرّر الى أي فئة تنتمي كل من الآف الكتب غير المصنّفة. قسّم كاليماكوس المكتبة الجبّارة الى ثمان طاولات، كانت تضمّ كل واقعة محتملة، حدس، فكر، خيال كُتب يوما على عجل في ورق البردي؛ أمناء المكتبات المستقبلين ضاعفوا هذا العدد المتواضع الى ما لانهاية. يتذكّر خورخه لويس بورخس أن في النظام العددي البليوغرافي في بروكسل، رقم ٢٣١ يتطابق مع <الله>.

ما من قارئ استمدّ يوما متعة من كتاب كان له ثقة كبيرة بطرق الفهرسة هذه. فهرست الموضوع، الأجناس الأدبية، مدارس الفكر والاسلوب، أدباء مصنّفون حسب الجنسية أو العرق، خلاصات وافية كرونولوجية، وانطولوجيات موضوعاتية توجي للقارئ بمجرد واحدة من وجهات نظر متعددة، غير شاملة، لا تكشف حتى الاتساع والعمق لقطعة غامضة من الكتابة. كتب ترفض أن تجلس هادئة على الرفوف: «رحلات غوليفر» يقفز من <الروايات التاريخية> الى <الاهجوات الاجتماعية> الى <أدب الأطفال>، ولن يكون مخلصاً لأي من هذه التصنيفات. قراءتنا، التي تشبه كثيراً نوازنا الجنسية، هي متعددة الجوانب ومرنة. (أنا كبير)، كتب والت ويتمان، (أنا أضْمُ التعددات).

مفهوم <الأدب اللوطي> هو مضلل لثلاثة أسباب: أولاً، لأنه يتضمن فئة أدبية ضيقة مبنية على النوازع الجنسية لمؤلفيها أو شخصياتها؛ ثانياً، لأنه يتضمن فئة جنسية ضيقة وجدت بطريقة ما تعريفها في شكل أدبي؛ ثالثاً، لأنه يتضمن فئة سياسية ضيقة تدافع عن مجموعة محددة من حقوق الإنسان لمجموعة جنسية معينة. ومع ذلك، مفهوم <الأدب اللوطي>، وإن يكن حديثاً، موجود بلا شك في أذهان الجمهور. محلات كتب معينة لها رفوف من <الأدب اللوطي>، ناشرون معينون ينشرون سلاسل من <الأدب اللوطي>، وهناك مجلات وجرائد تنشر بانتظام قصصاً وأشعاراً تحت عنوان <الأدب اللوطي>.

ما هو إذن هذا <الأدب اللوطي>؟

تحت طائلة الإتيان بحشو، نقول إنّ ما هو مفهوم بشكل عام، مصطلح <أدب لوطي> هو الأدب الذي يخصّ مواضيع اللواط. يمكن لهذا أن يترجّح من التلميحات الغامضة حول (الحب الذي لا نجروء على النطق بإسمه)، حسب عبارة اللورد ألفرد دوغلاس، الواضحة في كتابات القرن ١٩، إلى السجلات التاريخية لحياة اللواط في عصرنا من قبل مؤلفين قد يكونوا أو لا يكونوا لوطيين. أحياناً، الكتب التي تعالج مواضيع غير لوطية بقلم كتاب لوطيين (إي أم فورستر «مر إلى الهند»، ادوارد آلي «من يخاف فرجينيا وولف»، على سبيل المثال) تحتل الرف ذاته الذي يضم <الأدب اللوطي> بوصفها كتب ذات محتوى لوطي صريح - «الكسيس» مارغريت يورسنار، أو «قبلة المرأة العنكبوت» مانويل يونغ - كما لو أن الناقد، المحرر، أو بائع الكتب كانوا يحاولون بعمد فهرسة الشخص، لا عمل الشخص. يرفض كتاب معينون أن يُصنّف عملهم بـ <اللوطي> (باتريك غيل، تيموثي

فيندلي) ويشيرون اليه بكونه (كتب من تأليف كُتاب تشاء الظروف أن يكونوا لوطيين). كما هي العادة مع هذا النوع من التصنيف، الإستثناءات لأي تحديد مقترح تجعل العملية في النهاية عقيمة، بحيث انه في كل وقت يُستخدم فيه التصنيف لا بد أن يُعاد تعريفه. كلود جَي سمرز، في مجموعة مقالاته <الأدب الروائي اللوطي> يعرف موضوعه بكونه (تقديم روائي للذكورية اللوطية بواسطة كُتاب رجال لوطيين أو نساء سحاقيات). يهمل هذا عددا كبيرا من الأعمال المكتوبة من قبل كُتاب غير لوطيين، التي هي بالتالي مبعدة ببساطة بسبب النزعة الجنسية لمؤلفيها. التفضيلات الجنسية لكاتب ربما تحرف النص، لكن القارئ لا يحتاج الى دراسة دقيقة من «الناشئان انكوايرر»^(٢١) ليكون قادرا على قراءة الأدب. ما يقال عن دي أتش لورنس أنه كان منجذبا الى النساء الأكبر سناً قد يؤثر أو لا يؤثر على الاستمتاع بـ «عشيق الليدي تشاترلي»، لكنه بالتأكيد ليس جوهرياً لقراءة تلك الرواية الشهيرة جداً. دراسة حياة ملفيل قد تلقي ضوءاً على العناصر الايروتيكية اللوطية في «موبي ديك»، لكن هل هذه الدراسة هي جوهريّة لاكتشاف تلك العناصر؟ وهل تكون قصة قصيرة لويليام فوكنر عن موضوع لوطي مقروءة فقط لو كان لدينا برهانا عن تجربته في هذا الحقل؟ ألا تلمح كلمة <Fiction> [قصة خيالية] الى خلق مخيلة أكثر منها الى عالم مجرّب ماديا؟ وإذا كانت معرفة النزعات جوهريّة لفهم نصّ ما، ألن تكون قراءة الأدب المجهول (والكثير من الأدب الايروتيكى مجهول) مستحيلة في النهاية؟

(٢١) صحيفة تابلويد امريكية، تأسست عام ١٩٢٦.

الطريقة الجنيّة في الكتابة^(٢٢) التي تعتمد على قوة المخيلة.

جون درايدن «الملك آرثر»

كل نوع أدبي يتكرر ما قبل تاريخه الخاص به. أدغار ألن بو إخترع القصة البوليسية، وبهذا أتاح لنا تضمين حكايات قديمة قَدَم الكتاب المقدس في هذا الصنف. تصنيف <الأدب اللوطي> هو إبتكار حديث، ربما ليس أقدم من تاريخ تأسيس المجلة اللوطية «كريستوفر ستريت» في عام ١٩٧٥، لكنه الآن يتضمن أعمالاً أكثر قدماً. أنطولوجيا للشعر اللوطي في اللغة الانكليزية ستُظهر أسماءً عديدة معروفة، من شكسبير الى اللورد بايرون؛ أمثلة من النثر اللوطي في اللغة الانكليزية هي من عمر أقلّ هبة، ربما لأن الشعر يسلّم نفسه بسهولة أكثر الى قراءة ملتبسة و(كما هو الحال في الشروحات العديدة الزائفة لسوناتات شكسبير الايروتيكية اللوطية) لتفسير متعصّب الرأي، بينما النثر يمكن أن يكون بسهولة أقلّ إغواءً، مراعاة للياقة الاجتماعية. قال توماس هاردي أن الكاتب يمكنه (أن يفلت بأشياء في القصيدة لو قالها نثرًا سيجد مئات من نوع مسز غراندي^(٢٣) فوق عُنقه).

قائمة كرونولوجية للأدب الروائي اللوطي في الانكليزية يمكن ان تبدأ

(٢٢) << the fairy way of writing >>، عبارة شهيرة لدرايدن تُرد في مقدمة كتاب «الملك آرثر»، ذات صلة بحكايات الجن < fairy tales > كشكل فني. وهي طريقة غير تمثيلية في الكتابة؛ هي طريق مختصر بين التجربة والمعرفة. الطريقة الجنيّة لا تمثل عالماً، هي طريق الى عالم. وهي لا تعتمد على نموذج يُحتذى به ولا تعتمد الا على خيال الكاتب.

(٢٣) هو إسم رمزي للشخص التقليدي أو المتزمت الى أبعد حد.

بروايات غامضة مثل «جوزيف وصديقه» لبيارد تايلور (١٨٧١) أو «سيسيل دُرم» لثيودور وينثروب (١٨٧٦)، أو مع أعمال معروفة أكثر مثل «بورترية مستر دبلو آتش» لاوسكار وايلد (قصة قصيرة كُتبت نحو العام ١٨٩٠)؛ ويمكن أن تستمر مع تصوير هنري جيمز، الدقيق جداً تقريباً، للفتنة اللوطية، «التلميذ» (١٨٩١)، «موريس» لأي أم فورستر، المنشورة بعد وفاته (أنهاها عام ١٩١٤)، «الضابط البروسي» لدي آتش لورنس (أيضاً عام ١٩١٤)، و«بصدد غرائب الكاردينال بيريللي» لرونالد فيربانك (١٩٢٦)، صعوداً إلى «المدينة والعمود» لغور فيدال، واحدة من أقدم روايات التيار الحديث السائد في الفكر عن حياة اللواط، نُشرت عام ١٩٤٨ - السنة التي شهدت أيضاً نشر روايتين لوطيتين أخريين كلاسيكيتين: «أصوات أخرى» لترومان كابوتي ومجموعة تينيسي ويليامز «ذراع وقصص أخرى». يمكن لقائمة مماثلة أن توضع في آداب لغات أخرى.

خلال عام ١٩٥٠، تأسس إتحاهان في الأدب اللوطي في اللغة الانكليزية: واحد يخاطب على نحو اعتذاري جمهوراً من ذوي نزعة جنسية <طبيعية>، يحاول تبرير أو التكفير عن واقع أن تكون لوطياً؛ الآخر، يمجّد بلا خجل نزعة جنسية مختلفة، حيوية على حد سواء، مخاطباً بشكل رئيسي قارئ متنوّر. «المدينة والعمود» التي تبعت كلا الإتحاهين إلى حد ما، هي أول رواية تستخدم وسيلة مهمة (مستوحاة ربما من السيرة الذاتية لآندريه جيد Si le grain ne meurt [«إذا البذرة لم تمت»]) من عام ١٩٢٦)، وهي بيّنة تقريباً في كل الروايات التي تبعها: الصوت السيريذاتي. ادموند وايت، المؤلف نفسه لواحدة من أكثر روايات السيرة الذاتية اللوطية تأثيراً في أمريكا الشمالية، «قصة فتى» (١٩٨٢) لاحظ أنه (بما أن لا أحد تربّى ليكون لوطياً، فعليه [الفتى] أن يعطي تفسيراً لذلك في

اللحظة التي يدرك بها الفرق). يعرف غير اللوطيين عن عاداتهم الجنسية (غالباً من مصادر محافظة، متحيزة جنسياً) في مئات الأمكنة المختلفة: البيت، المدرسة، مكان العمل، التلفزيون، السينما، الصحف. اللوطيون هم، على العموم، محرومون من أي جغرافيا كهذه. إنهم ينمون شاعرين بأنهم غير مرتين وعليهم إجتياز تمهّن المراهقة وحيدين على نحو ثابت تقريباً. لذلك تؤدي الروايات اللوطية - خاصة روايات السيرة الذاتية اللوطية - دور الدليل الذي يعكس ويتيح مع المقارنة مع تجربة القارئ نفسه.

الكثير من النثر الواقعي هو تنوير وتشجيع (شيء نحن بأشد الحاجة إليه في عصر الأيدز) ويتيح للقارئ الاعتراف بأن واقع كونه لوطي هو جزء من الحياة اليومية. تعلق كاميل باليا قائلة أن معظم اللوطيين، بخلاف المجموعات الأقلية الأخرى، لا يتوالدون، لذلك، مثل الفنانين في كل مكان، (تكون إستمراريتهم الوحيدة من خلال الثقافة، التي هم نافعون في بنائها). كُتّاب مثل كريستوفر ايشروود («رجل وحيد»)، ديفيد ليفيت («اللغة المفقودة لطيور الكركي»)، وآرمستيد ماوين (في مسلسل الساجا «حكايات المدينة») جعلوا هذه (الإستمرارية من خلال الثقافة) جلية: أنهم يضعون شخصياتهم اللوطية في الوسط من مجتمع متعدد الجوانب، كي يكون واقعهم ليس <مختلفاً> بل <آخر>، جزء من ثقافة تاريخية بأكملها، دون كيان مركزي سائد يحدد على أساس صورته ما هو عادي. بسبب الغرض التعليمي الذي يمكن أن يؤديه الأدب اللوطي، فإن القصص اللوطية التي تدعن للأحكام المتحيزة، الموافقة ضمناً على الحكم البطريق كـ حول عاقبة الخطيئة، تركب إرهاباً أدبياً وتستحق أن توضع على الرف ذاته حيث الحكايات الخرافية الأخلاقية الفكتورية. عدد من الكُتّاب الجيدين يقعون ضمن هذه الفئة: دينيس كوبر، مثلاً، الذي

تصف رواياته ورغبات ايروتيكية لوطية عارمة وتستكشف جمالية المرض والاعتلال، مع الموت كنهاية محتومة؛ وأحياناً آندريه جيد الهَيَّاب الذي اعتقد أن اللوطة كانت (خطأً بيولوجياً)، والذي يستبد بأبطاله، على نحو مرعب، خوفاً كاثوليكيًا.

لأنه بحاجة الى أن يكون تعليمياً، لأنه بحاجة الى شهادة، لأنه بحاجة الى تأكيد حق وجود مجموعة ترغب الأكثرية القابضة على السلطة أن تتجاهلها أو تزيلها، كان أغلب الأدب اللوطي واقعي بصلابة. متخلفون عن ركب المجموعات المعارضة الأخرى التي طالبت بحقوقها وإكسبتها جزئياً، اللوطيون هم في أدب ما زال على نطاق واسع في مرحلة إعلامية أو وثائقية. الأدب النسوي يمكن أن ينتج فنتازيات، مثل رواية «حكاية خادمة» لمارغريت آتوود أو «الهوى» لجانيت ونترسون، الأدب الأسود يمكن أن يخترع قصص أشباح، مثل رواية «محبوبة» لتوني موريسون، لكن ليس للأدب اللوطي، مع إشتهاء رائع واحد أو اثنين («صورة دوريان جراي» لويلد و«سيدتنا سيدة الأزهار» لجينيه، خطرنا فوراً في البال) قصصاً خيالية، ولا عوالم متخيلة. بدلاً من ذلك، تكمن قوته في الإمكانات الهدامة للغته.

إنتحال اللغة اليومية، تقويض الاستعمال البيروقراطي للكلمات الشائعة، استخدام تكتيكات حرب العصابات للسرياليين لحقن العادي بإحساس من خطر مهْدَد - هذه هي الأشياء التي يمكن للأدب اللوطي، مثل أي أدب مقموع، القيام بها على أحسن وجه. جان جينيه، الشاعر الفرنسي، الكاتب المسرحي، والروائي الذي توفي عام ١٩٨٥، أبدع، أفضل من أي كاتب لوطي آخر في أي لغة، صوتاً أدبياً لاستكشاف التجربة اللوطية. فَهَمَّ جينيه أنه لا بد أن القامع ليس له ضمير. في مجتمع مرائي يدين النزعة الجنسية المثلية لكنه يتغاضى عن إستغلال النساء، يعقل النشالين لكنه يكافئ اللصوص الكبار، يشنق مرتكبي جرائم القتل لكنه يقلد الجلادين

أوسمة، أصبح جينيه عاهر ولص، ومن ثم شرع بتصوير رؤية المنبوذ لعالمنا بوصفها هلوسة جنسية. كانت هذه الرؤية مثيرة جدا حدّ أنه عندما عرض جان كوكتو على بول فاليري مخطوطة جينيه «سيدتنا سيدة الأزهار»، كانت إستجابة فاليري (إحرقها). في الانكليزية، وضع أوسكار وايلد، جون اورتون، وويليام بوروز - جميعا غرباء، كرها أو طوعا، عن المجتمع - لغة إجتماعية بالضد من أسياد المجتمع.

ربما أدب كل المجموعات المعزولة يجتاز مراحل مشابهة: إعتذاري، وصفي لذاته، ومثقف؛ سياسي ومستدلّ عليه بالبيّنة، محطم أصنام وفاضح. إن تكن تلك هي الحالة، فإن المرحلة القادمة إذن، التي أعتقد انها يمكن تمييزها في روايات معينة بقلم الن غورغانوس أو الن هولنغهورست، ستنتج شخصيات (تشاء الظروف أن يكونوا لوطين) إنما ظروفهم خارج حدود نوازعهم الجنسية، التي تعتبر مرة أخرى جزءاً من عالم معقد ونهم.

علامة الأشجار

سنوات من الآن، ربما، يزرغ عصرا،
وا أسفاه! محظوظ أكثر منا نحن،
الذين من دون قسوة سنكون حكماء،
ولوطين من دون طيش.

ماتيو آرنولد، «مقاطع شعرية من غراند شارتروز»

عاري إلا من مبدل نسائي من الشاش المفرى ومتهاديا في مشيته
بقدمين عارين، أعلن كاري غرانت لمي روبسون الفضولية أنه يلبس هذا
الزي لأنه سيصبح <gay> [لوطيا>]. مع هذا الإعلان في ١٩٣٨ في
فيلم «تربية طفل» دخلت جهازا كلمة <لوطي>، التي تعني <ذكر مثلي
الجنس>، في اللغة الانكليزية لأمريكا الشمالية.

لم تكن بداية ميمونة. طريقة غرانت في استعمال اللفظ عكس فكرة غلطية: كون المرء لوطي يستلزم ضمنا إرتداء ملابس نساء، متمنيا أن يكون من الجنس الآخر، ويصبح بالتالي محاكاة ساخرة لا إرادية لامرأة. بالتأكيد بعض الرجال اللوطيين يرتدون ملابس نساء، لكن ليس كل من يرتدي ملابس امرأة هو لوطي، وكل اللوطيين هم بلا ريب ليسوا من الذين يرتدون ملابس نساء. بدا المجتمع، في نظر الأغلبية من مشاهدي غرانت، كواقع ثابت يؤدي فيه الرجال والنساء أدوارا معينة محددة، مرتدين حسب طريقة محددة، ردود أفعالهم حسب أسلوب محدد، والشك بضرورة هذه الأدوار والأساليب كان يُعتبر إنحرافا - وبالتالي خطأ. اليوم، بعض من هذه الأحاسيس تغير، لكن التغيرات كانت أغلبها سطحية. تحت سلوك التسامح الظاهري لمشاهدي غرانت الجدد، تواصل نفس المعايير التقليدية بالهيمنة ويواصل نفس الانزعاج القديم بالظهور.

الأصول التاريخية لهذا المعنى لكلمة <gay> هي الى حد ما مشكوك فيها. <gay savoir> كانت تعني <شعر> في اللهجة البروفينسالية الفرنسية في القرن الثالث عشر، إذ أن بعض قصائد التروبادور^(٢٤) كانت تتضمن مثلية جنسية، ومن الممكن أن الكلمة جاءت لتدل على هذا الجانب الخاص من ذخيرتهم. بعض الإتيمولوجيين^(٢٥) الفضوليين إقتفوا أثر أصولها في اللغة الانكليزية، حيث واحد من معاني الكلمة <gay> كان <شَبَق>، كما في اللغة الالمانية الحديثة <geil>. مهما يكن المصدر، في بداية القرن كانت <gay> تُستخدم على نحو شائع في

(٢٤) الشعراء الغنائيين الذين إشتهروا في جنوبي فرنسا وشمالى إيطاليا من القرن ١١ الى نهاية القرن ١٣.

(٢٥) من الإتيمولوجيا: دراسة تعنى بأصل الكلمات وتاريخها.

التراث الفرعي الانكليزي لمثليين الجنسيين ككلمة سرّ أو شفرة، وسرعان ما غدت <gay> أو <gai> مصطلحا مألوفاً <للمثليين الذكور> في الفرنسية، الهولندية، الدانماركية، اليابانية، السويدية والكتالانية.

كلمة <gay> تصلح عادة للمثلية الجنسية الذكورية. المثلية الأنثوية - lesbianism [السّحاق]، باستخدام المصطلح الذي تمّ تجاهله في طبعة ١٩٧١ من «أكسفورد إنكليش ديكشنري» - لها مفردتها وسيرتها الخاصة بها. برغم الإجحاف الذي يرى في كل ذوي النزعات الجنسية غير التقليدية جزءاً من سرب الخطاة ذاته، وذلك نتيجة تضافر جهود سياسية، يختلف المثليون ذكورا وأنثاء في صورتهم العامة، مفرداتهم، وتاريخهم. السّحاق، مثلاً، مدعّم بارتباطه بحركة تحرير المرأة - اللواط الذكورية ليس لها دعم كهذا من أي مجموعة ذكورية مساوية - والتصرفات السحاقية تمّ تجاهلها في مواد معينة من قانون مشتهي الجنس الآخر؛ القوانين البريطانية سيئة الصيت ضد المثلية الجنسية من القرن الماضي [القرن ١٩] كانت مصممة حصرياً للرجال، إذ رفضت الملكة فكتوريا (كما قيل) أن تصدّق (أن النساء يفعلن أشياء كهذه)،، زوج من النساء يُعتبر <غير معيب>، بينما زوج من الرجال لا يمكن تصوّره سوى شيء بغض، ربما لأن في مخيلة الذكور من مشتهي الجنس الآخر التي تسود المجتمع، امرأتان تعيشان معاً لا يفعلن ذلك إلا لأنهما غير قادرتين على إكتساب رجل وهما إما أن يكونا مثار شفقة لهذا النقص أو محل ثناء على فعلهما الذي هو في العادة مسؤولية الرجل. على نحو مماثل، الصور السحاقية مقبولة - في الواقع، محفّزة - في الأدب الاباحي للذكور مشتهي الجنس الآخر، فالتخيال هو أن هاته النسوة يمارسن الحب بينهن بانتظار أن يأتي الذكر. بهذا يكون ميثاق الشرف للذكور مشتهي الجنس الآخر مصاناً.

من لا يدعن لهذه الأنظمة القائمة يهدد فيما يبدو الهوية المقبولة للأفراد

التي تدعمهم في مجتمعاتهم. لنبدأ الآثم بسهولة أكبر، فمن الأفضل رسمه كاريكاتورياً (كما أثبت ذلك نجاح تفاهة مثل فيلم «قفص المجانين»^(٢٦))، الذي به تُخلَق أسطورة <اللوطي الجيد>. وكما في ثلاثية «اغنية المشعل» لهارفي فيرستين، <اللوطي الجيد> هو الذي يرغب في أعماقه أن يكون مثل أمه - له زوج، له طفل، يدور في البيت - وهو ممنوع من القيام بهذه الأشياء بخاصّة من الطبيعة. تستند أسطورة اللوطي الجيد على إقتناع (مؤيد من الجمعية الامريكية لعلم النفس حتى العام ١٩٧٣) بأن اللوطي هو شخص ذو ميول جنسية طبيعية ضلّ السبيل: مع جينات إضافية أو ما شاكل، تستوستيرون^(٢٧) أكثر قليلاً، قدح من الشاي وجرة من التعاطف، سيكون اللوطي مشافى، يصبح <عادياً>. وإن لم يمكن تحقيق هذا (لأنه في بعض الحالات يكون المرض متقدماً الى حد بعيد)، عندئذ أفضل شيء يقوم به المخلوق هو أن يتولى دور آخر، لا يكون مصمماً بالكامل من قبل المجتمع في خطته المزدوجة، دور امرأة بديلة. أتذكر اختباراً نفسياً موجّه لكل فتیان صفّي من قبل مستشار المدرسة يخصّ <الصدقات الخاصة>. كان الصف السابق حذرنا من أن لا نرسم شكلاً أنثوياً، لأن المستشار سيفترض ان خيالنا يميل الى أن نكون امرأة، وإن رسمنا شكلاً ذكورياً، فإننا ننجذب الى رجل. في الحاليتين ستلقى علينا محاضرة عن هول الإنحراف. فالمنحرفون، كما يقول مستشار الصف الآخر، ينتهون دائماً مقتولين على يد البحّارة على رصيف حوض السفن. عندما جاء دوري، رسمت حمّاراً.

(٢٦) فيلم فرنسي ايطالي من عام ١٩٨٧، إقتباس عن مسرحية بنفس الاسم للكاتب جان بواريه، وهو سيناريو وإخراج ادوار مولينارو وبطولة اوغو تونيازى وميشيل سيرو.

(٢٧) هرمون يُفرَز عند الذكور من الخصيتين.

الغابة في التاريخ

ومدفنا يديه على النار هتف، (أين سنكون الآن من دون اللوطيين؟)

سر والتر سكوت، «كينلوورث»

المثلية الجنسية لم تكن دائما مدانة إجتماعيا. في مجتمعات أخرى كانت النوازع الجنسية البشرية تشمل طيفا واسعا. في اليونان وروما القديمتين، لا فرق اخلاقي كان محمدا بين الحب المثلي وحب الجنس الاخر؛ في اليابان، كانت العلاقات المثلية مقبولة رسميا بين الساموراي؛ في الصين، الامبراطور نفسه كان معروفا بعشاقه من الذكور. وسط السكان الأصليين في غواتيمالا، لم يكن يُنظر الى اللوطي كونه غريب: (شعبنا)، قال الزعيم المحلي رغوبرتا مينشو، (لا يُمَيَّز بين الناس اللوطيين وغيرهم؛ ذلك يحدث فقط خارج مجتمعا. ما هو حسنٌ في طريقة حياتنا أن كل شيء يُعد جزء من الطبيعة).

في المجتمع الاوربي، لم تصبح العدائية تجاه اللوطيين واسعة الانتشار حتى منتصف القرن الثاني عشر. (أسباب هذا التغير)، كتب المؤرخ من جامعة يال جيمس بوزويل، (لا يمكن تفسيرها على نحو واف، لكنها من المحتمل أن لها إرتباط بالتنامي الواضح للتعصب ضد الأقليات في المؤسسات الاكاديمية والمدنية طوال القرنين الثالث عشر والرابع عشر). ومع ذلك، رغم هذه العدائية، كان اللوطي حتى القرن التاسع عشر لا يُعتَبَر فردا متميِّزا، فردا بشخصية مختلفة عن تلك التي لمشتهي الجنس الآخر، فردا يمكن أن يُضطهد لا فقط بسبب فعل محمدا <contra naturam^(٢٨)> بل لمجرد أنه موجود. حتى ذلك الحين، كما لاحظ ميشيل فوكو في كتابه

(٢٨) <<ضد الطبيعة>>، في اللاتينية في الأصل.

«تاريخ النوازع الجنسية»، (كانت مضاجعة الذكور شذوذا مؤقتا؛ الآن، أصبح اللوطي صنفا).

مع إختراع أصناف <الوطي>، أوجد التعصّب طريقته. حالما يوجد التحيّز، فهو يوقع في شباكه مجموعة غير متجانسة من الأفراد قاسمهم المشترك الوحيد هو محدد بالتحيّز نفسه. لون بشرة المرء، الدرجة التي يناصر بها المرء عقيدة معينة، جانب معين من تفضيل المرء الجنسي يمكن أن يصبح بالفعل المقابل لمادة رغبة - مادة كراهية. لا يحكم هذه الخيارات منطق: يمكن للتحيّز أن يصاهر محامي أندونيسي مع شاعر راستافاري^(٢٩) لكونهما <شخصان ملونان> ويستبعد رجل الأعمال الياباني لكونه <ابيض فخري>؛ يشتم يهودي أثيوبي وحسيدي أمريكي^(٣٠)، مع هذا يُظهر التقدير اللاتق بالنبيين سليمان وداوود باعتبارهما من أعمدة التقاليد المسيحية؛ يشجب المراهق اللوطي المسكين اوسكار وايلد، لكنه يصفّق لالتون جون ويتجاهل مثلية ليوناردو دافينتشى والاسكندر العظيم.

المجموعة التي يخلقها التحيّز لا تنشأ بإختيار الأفراد الذين يشكلونها بل برّد فعل أولئك الذين هم خارجها. الأشكال والضلال المتنوعة اللامتناهية للرغبة الجنسية هي ليست محور حياة كل فرد، مع ذلك يجد اللوطيون أنفسهم محددين بتلك السمة المميزة الوحيدة - إنجذابهم الجسدي لآخرين من نفس الجنس - وبرغم ذلك، أولئك الذين يجذبونهم يُظهرون كافة طبقات الذكر البشري: طويل، قصير، نحيف، بدين، جدي، سخي، فظ، لذيق، ذكي،

(٢٩) عضو في حركة دينية راستافارية، وهي من أصول جامايكية، تدّعي أن امبراطور اثيوبيا هيلاسيلاسي هو مسايا المخلص المنتظر وأن السود هم الشعب المختار

وسيعودون في النهاية الى موطنهم أفريقيا. [أكسفورد]

(٣٠) عضو في طائفة يهودية ارثوذكسية.

بطيء الفهم، ملتحي، أصلع، يميني، يساري، شاب، عجوز، بلا شيء يجمع بينهم باستثناء قضيب. حالما يُعرَّف ويُحدَّد بهذا التجمع، يمكن أن يكون الطريدة عرضة للتوبيخ الساخر، مُبعداً من مناطق معينة من المجتمع، محروماً من حقوق معينة، وأحياناً مُعتقلاً، مضروباً، مقتولاً. في انكلترا، كان ترويع اللواطة مخالفاً للقانون حتى عهد قريب؛ في الأرجنتين، اللوطيون عرضة للإبتراز بشكل روتيني؛ في الولايات المتحدة وكندا، إنضمامهم للقوات المسلحة محل إعتراض؛ في كوبا، يُسجنون؛ في السعودية وإيران، يُعدمون. في ألمانيا، الكثير من اللوطيين الذين كانوا مذبحين كضحايا على يد النازيين لا يزال يُنكر عليهم التعويض، على أساس أنهم أعدموا بسبب نشاطات إجرامية، لا سياسية.

مجموعة، فئة، إسم قد يكون مشكلاً ومحوّلاً عبر التاريخ، لكن ليس بالضرورة على الكاتب أن يعيش التجربة بشكل مباشر كي يعبر عنها بطريقة فنية - نظم قصيدة، كتابة رواية. العديد من القصص التي تلامس ثيمة اللواطة، تأتي من كُتاب كانوا مجبرين على العيش في غيتو اللوطيين. لكن أخرى كثيرة كانت مكتوبة من قبل رجال ونساء لم يكونوا محكومين بهذا الطوق. كونها أعمال روائية، يصعب من حسن الحظ تمييز إحداها عن الأخرى.

تنوع في المشهد

التنوع هو روح المتعة.

آفراين، « الطواف » الجزء ٢

الكتاب الرابع من « الاوديسا » يروي عن بروتس، ملك مصر، المعروف بـ <الملك القديم للبحر>، الذي كان قادراً على العلم بالغيب وتغيير شكله كما يحلو له. طبقاً لواحدة من القصص، كان هو الرجل الأول، المبتدع من الآلهة كمخلوق له قدرات لا محدودة. مثل الأشكال

الظاهرة لذلك الملك القديم، تحتاج رغباتنا أن لا تكون محدودة. إشتهاء المغاير والمثلية الجنسية كانا بلا شك إثنين من تلك الأشكال البروتوسية، لكنهما لا حصريتان ولا غير قابلتان للنفاذ. مثل أذواقنا الأدبية، تحتاج صلاتنا الجنسية فقط إلى إعلان ولاء وإخضاع للقسر. في لحظة المتعة، يُتعدّر تعريفنا بقدر ما يتعذر تعريف اللحظة نفسها. هذا الإحساس السخي بالمتعة ربما هو الذي سيسود في النهاية.

منظمتنا الاجتماعية، مع ذلك، ما زالت تحتاج إلى كلمات تصنيفية، تتطلب فهرسة، وهذه تصبح، على نحو لا سبيل إلى تجنبه، هرميات وأنظمة تصنيف يتولى فيها البعض سلطة ويُستبعد الآخرون. لكل مكتبة مكتبتها الظل: الرفوف اللانهائية من الكتب غير المختارة، غير المقروءة، المرفوضة، المنسية، الممنوعة. ومع هذا إقصاء أي موضوع عن الأدب، سواء بتصميم القارئ أو الكاتب، هو شكل غير مقبول للرقابة التي تهين إنسانية كل فرد. المجموعات المنبوذة من المجتمع بالتحيز، هي ربما، وعادة، موقفة، لكن لا للأبد. الظلم، كما تعلمنا نحن الآن، له تأثير غريب على أصوات الناس. إنه يضيء عليهم قوة ووضوح وسعة حيلة وأصالة، والتي هي جميعا أشياء من الجيد إمتلاكها إن كان المرء سيبدع أدبا.

بعيدا أكثر عن انكلترا

(ماذا يهم الى أي حد تذهب؟) أجاب صديقه الحزني.
(هناك شاطئ آخر، كما تعرف، على الجانب الآخر.
بعيد أكثر عن انكلترا وأقرب الى فرنسا - لذا لا يصيبك الشحوب، أيها القوقع الحبيب، بل تعال وإنضم إلى الرقص).
«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ١٠

بين نهاية المدرسة الثانوية في بوينس آيرس وبداية مهنة النشر بدوام كامل في أوروبا، قضيت عقدا رائعا من السنين في باريس ولندن قارئا بطريقة عشوائية تقريبا على نحو تام، غاطسا غطسة سريعة في الكتب التي كانت غالية الثمن جدا لشرائها، مقلبا صفحات كتب أخرى كانت معارة لي على نحو غافل من أصدقاء، مستعيرا بعضها من مكتبات عامة للرفقة أكثر مما للتعليم، ومنهيا بالكاد يوما أي منها. لا ترتيب، لا ترتيب متبحر، لا إحساس بالواجب أو فضول دقيق جدا يحكم قراءاتي. بالجسد كما العقل، إنجرفت.

في السنة التي وضع فيها البيتلز آخر اسطوانة لهم غادرت باريس، حيث عشت بسعادة لعام أو نحو ذلك، وإستقرت بضعة أشهر في لندن، مقاسما سكني مع ثلاثة أشخاص آخرين، دافعا خمسة باوندات في الاسبوع. جواز سفري الارجتيني جعل من المستحيل الحصول على رخصة عمل في أوروبا، لهذا كسبت عيشي من بيع الأحزمة الجلدية المصبوغة، التي كنت أنادي عليها في كارنابي ستريت وفيما بعد في محل

يدعى مشتر فيش. كانت ساعة من مجد حين إشتري مني ميك جاجر بنفسه واحدا من أحزمتي وإرتداه في حفلة موسيقية له. لم تكن الحياة أبدا أكثر رحابة مرة ثانية.

لكننا نعبث مع القدر. في قرار وليد الساعة، رافقت صديقا عائدا الى باريس وقضيت بضعة أيام ملازما كافيه دوفلور أرتشف القهوة واتساءل لماذا تركت يوما هذه الأكثر إثارة بين المدن؛ ثم، متخيلا زبائن غضوبين مندفعين جيئة وذهوبا في البيكاديللي، قررت أنه حان الوقت للعودة الى لندن. كان هذا في أيام ما قبل التاريخ قبل اليورستار^(٣١)، واجرة القطار كانت غالية الى حد ما. إشتريت بطاقة وشرعت بالرحلة الى كاليه. العربية الكراميلية اللون للقطار السريع المغادر غار دو نورد، بمقاعد الجلدية التي تططق وأطر النوافذ المقشّرة على نحو غريب، لم تكن مكانا مرحّبا للغاية. حاولت أن أقرأ لكنني أحسست بنفسي ذاهلا، قلقا. حين غادرنا مناطق الجوار الرمادية وبدأنا عبور مناطق الـ banlieues^(٣٢) الشمالية القبيحة، بدت العربية وكأنها خاضعة لمزاج سوداوي جمعي: المرأة الجالسة عند الزاوية توقفت عن الهمهمة، الطفل الرضيع خمد بكاءه، عصابة المراهقين المشاكسين كفّوا عن تبادل الحديث، وفي صمت غريب دخلنا تحت جناح الظلام في الريف المنبسط للنور ماندي. إنطلقنا بسرعة مفرطة عبر آراس، مدينة لم أزرها من قبل، والتي في ذهني تملك حقوق نشر سان-إكزوبري. ثم أمسى الهواء عفنا ومالحا، وأنبات إشارات الطريق بوصولنا الى كاليه. عبور ما يروق للبريطانيين أن يدعونه بالقنال الانكليزي هو، كما يعرف الجميع، تجربة مغنية، غير ملطفة بمنظر الجروف البيضاء لدوفر،

(٣١) القطار الأوربي الذي يمر عبر نفق بحر المانش.

(٣٢) <<الضواحي>>، بالفرنسية في الأصل.

التي تحيي، في ضوء القمر الشاحب، المسافرين المصابين بالغثيان وكأنها كومة هائلة من جبن الحلوم. سرت مقلقلا فوق المعبر وانتظرت في الصف لفحص جواز السفر.

فاحصو البطاقات الفرنسيون صارمون لكنهم عادلون. يتخيلهم المرء يكتبون السوناتات في المساء ويتولون العناية بأشجار فاكهتهم في عطلة نهاية الاسبوع، دقيقون جدا في استعمال القافية وسم حشرة المنّة على حد سواء. موظفو الهجرة مختلفون. سواء أكانوا فرنسيين أو بريطانيين (خاصة في تلك الأيام قبل إزالة شبه الحدود للجماعة الاوربية الآن)، هؤلاء الموظفون لا تحكمهم <روح العدالة> بل <شبح السلطة>، ويتهجون، شأن القصابين، عندما يمسكون بأيديهم الباردة أوراق هويتك كما لو كانت حياتك فخذ ذبيحة. الموظف القابع في كشك فحص الجوازات كان يشبه كثيرا بيتر اوتول في «لورانس العرب». ألقي نظرة من عيني زرقاوين كامدتين على جواز سفري، ثم رفعهما لينظر اليّ، وعاد ينظر الى الجواز، ومرة ثانية اليّ. ما رآه جعله كما يبدو حزينا جدا.

كنت أرتمي زيا ملائما لكارناي سترت وقتذاك، ملابس إشتريتها من le marché aux puces^(٣٣) في كلنيانكورت. كان الصندل والقميص القطني هنديين، بنطالي تشارلستون أحمر اللون، وكنت أرتمي حزاما من تصميمي الخاص رسمت عليه عبارة <ليدا والبجعة> بإسلوب بوسان^(٣٤). كان شعري ملتفا بغنج على كتفي.

(ما الغرض من زيارتك؟) سأل بيتر بصوت خفيض، محزون.

(٣٣) <<سوق البراغيث>>، بالفرنسية في الأصل.

(٣٤) نيكولا بوسان (١٥٩٤-١٦٦٥)، أبرز رسامي أسلوب الباروك الكلاسيكي الفرنسي.

فجأة أدركت، تماماً كما لو كنت أواجه سُميه بطرس على أبواب الفردوس فوق، أنه يجب أن أعطي بيتر سبباً جيداً ليدعني أدخل مملكته. قام دماغي بإستدلال سريع. هذا الرجل هو بيروقراطي، والبيروقراطيون تؤثر فيهم طبقة الموظفين. هناك القليل من الرسميين مَنْ هم أعلى من السفير. بلهجتي الأرجنتينية الزائفة، قلت له أنني قادم للقاء والذي، السفير الأرجنتيني السابق.

تقوَّس جاجبا بيتر أكثر من ذي قبل. (وأين ستلتقي الـ... إجم... سفير؟)

مرة ثانية، تراحمت في رأسي على نحو يائس أجوبة. كنت ذات يوم أقمت في نزل تابع لجيش الخلاص في لندن، مواجه تماماً (كما بدا لي حينها) لفندق أنيق جداً. تذكَّرت إسمه. (فندق سانت جيمز)، قلت.

(بعد سنوات إكتشفت أن سانت جيمز لم يكن سوى مايدعونه الفرنسيون <hotel de passe>^(٣٥)، يأوي عدداً مغالى فيه من مستر ومسر سميث^(٣٦)).

(هل لديك حجز في الـ... إجم... سانت جيمز؟) سأل بيتر.

(أعتقد... أن والذي قام بالحجز).

(لنتصل بهم، إذن). قال بيتر.

في تلك الأثناء كان المسافرون يتدفقون مارّين وصعدوا الى المَعْدِيَة. لم تكن لي أدنى فكرة كيف سيمكثني عبور القنال والذهاب الى لندن. كان

(٣٥) <<فندق متعة>>، بالفرنسية في الأصل.

(٣٦) سميث، إسم منتحل، يطلقه الناس على أنفسهم ليخفوا إسمهم الحقيقي، في هذه الحالة لتجنب الفضيحة.

في جيبي عشرة فرنكات وباوندين. السفر تطفلا لم يكن له سمعة حسنة في انكلترا.

(في السانت جيمز ليس لديهم حجزا بإسم ال... إحـم... سفير مانغويل).

إنضم إلينا موظف آخر. لمحة من إبتسامة ظهرت على وجه بيتر بددت بعضا من الحزن.

(هذا السيد يقول أن والده هو سفير أرجنتيني وأنه سيلتقي به في لندن، في السانت جيمز).

(في السانت جيمز؟)

تقلبت عينا الموظف الآخر أعلى وأسفل.

(هكذا).

(لكنهم لا يملكون حجزا بإسم مانغويل. ربما علينا الإتصال بالسفارة الأرجنتينية).

إعترضت قائلاً أن لا أحد موجود في هذه الساعة في السفارة. كان الوقت بعد منتصف الليل بقليل.

(دعنا مع ذلك نحاول)، قال الموظف الآخر.

حاول وأجاب على الهاتف شخص من الواضح أنه يتحدث الاسبانية فقط. أعطاني الموظف الآخر السّماعه.

(إسأله أن كان يعرف والدك ويكفلك).

سألته، بالاسبانية، مع مَنْ اتحدث. (هنا خوزيه)، أجاب الصوت.

(خوزيه)، قلت. (أيأ كنت، هلاً تقول من فضلك للموظف أنك

تعرف والدي، السفير السابق مانغويل؟)

(بالطبع)، قال خوزيه.

شكرت بصمت الإحساس الارجنتيني بالرفاقية وأرجعت السماعة الى الموظف الآخر.

(سيقول لك)، قلت.

إستمع الموظف الآخر الى كلام خوزيه بالاسبانية.

(أنا لا أفهم ما تقول. هل يمكنك محاولة إعادة ما قلت بالانكليزية؟ آها.

نعم. وما هو منصبك في السفارة، سيدي؟ فهمت. شكرًا).

أغلق الهاتف. (اخشى أن كفالة بواب هي غير كافية)، قال.

في غضون ذلك، كان بيتر ينقّب في حقيتي بإهتمام شديد. فتع علبة معجون الأسنان، عصر بعضا منها، ثم تذوّقه. نفّض نسختي من كتاب «سيدهارتا». شمّ عيدان البخور. في النهاية عثر على دفتر العناوين الخاص بي. إختفى معه داخل المكتب. حين ظهر، كانت على وجهه إبتسامة، تشبه تلك التي إرتسمت على وجه لورانس بعد إستيلائه على الخرطوم.

(يبدو أنك أخفقت في إخبارنا أنك تتقاسم مع أشخاص آخرين بيتا في لندن. واحد من أصدقائك هناك قال لي أنك تعمل في بيع حليات صغيرة في كارنابي ستريت. افترض إنه ليس لديك رخصة عمل؟ ياترى لماذا يفعل ذلك إبن سفير؟)

أخذت الى غرفة صغيرة بيضاء بسرير خفيف نقّال وقيل لي أن أنتظر حتى يعود أول قطار الى باريس. طوال الليل كنت أفكر عما سأخسره: غرفتي، الكتب التي جمعتها، مهنتي الفنية، التي باركها ميك جاغر. فبدأت منذ تلك اللحظة في القراءة. صارت لندن في ذهني نوعا من جنة عدن. القصص التي أحبتها الى أبعد حد وقعت هناك؛ تشستر تون وديكنز جعلها مألوفة لي؛ كانت عندي كما القطب الشمالي وسمرقند عند

الآخرين. والآن، بسبب إثنين من الرسميين المزعجين، المتَنَطَّسين، باتت نائية وبعيدة المنال. البيروقراطية، القوانين غير العادلة للهجرة، السلطة الممنوحة لموظفين زرق العيون يُسمَح لهم بعصر معاجين أسنان الناس بدوا لي حينها (والآن) شيء بغض حقير. فرنسا، في الجانب الآخر، كانت بلد الحرية، الأخوة، المساواة، وإن اختلف الترتيب رعا. أفكر بعمق في روبسبير.

وهكذا، كيف أنني، في تشرين الثاني ١٩٧٠، أصبحت فوضويا معتدلا.

تحية تقدير الى بروتس

(مَن أنا، بحق الله؟ آه، <ذلك> لغز عظيم!)
«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٢

تقول لي مكتبي أن المشكلة هي مشكلة موعلة في القدم.

وفقا للأسطورة، بروتس لم يكن ملك مصر فحسب، بل أيضا إله البحر، راعي قطعان الماء، قادر على رؤية المستقبل وتغيير مظهره باستمرار. تخيل دانتسي هذا التقلب عقابا: في الحلقة الثامنة من جحيمة، حلم أن اللصوص والسلاطين، الذين يضعون أيديهم، أثناء حياتهم الفانية، على ما لا يعود لهم، هم محكومون بعد الموت بأن لا يكونوا قادرين حتى على تملك المظهر الخارجي لأجسادهم الأرضية ويتحولون على نحو لانهائي الى شيء آخر، (لا يكونوا مرة ثانية أبدا أولئك الذين كانوا عليه يوما).

لا بد لنا جميعاً أن نكون في يوم ما في مواجهة مع السؤال الرهيب الذي طرحه اليسروع على آليس في بلاد العجائب: (من <تكونين>؟) حقاً: مَن نكون نحن؟ الأجوبة التي نحاول إعطاءها عبر حيواتنا النامية هي أبدا ليست مقنعة تماماً. نحن الوجه في المرآة، الاسم والجنسية الممنوحان لنا، الجنس الذي تحدده ثقافتنا بشكل راسخ، الانعكاس في عين أولئك الذي ينظرون إلينا، هوى الناس الذين يحبوننا وكابوس الناس الذين يكرهوننا، الجسد الابتدائي في المهد والجسد الهامد في اللحد. نحن كل هذه الأشياء،

ونحن عكسها أيضا، نحن أنفسنا في الظلال. نحن كل النزعات السريّة المفقودة في الصورة التي تشبهنا كثيرا، في الوصف المقصود منه أن يكون شاملا. نحن شخص ما على وشك النشوء، وأيضا شخص كان موجودا، منذ زمن طويل. هويتنا، والزمان والمكان اللذان نوجد فيهما، هم مائعون وعابرون، كما الماء.

نُمت مشهد آخر في «مغامرات آليس في بلاد العجائب» يصوّر بوضوح تام الهويات العديدة للبطلّة، لكن أيضا هوية قرّاءها، ويحدث في واحد من الفصول الأولى للكتاب. بعد سقوطها في جحر الأرنب، تشعر آليس بأنها لم تعد تكون نفسها، وتتساءل مَنْ ذاك الذي أخذ مكانها. بدلا من أن تياس، تقرر الانتظار حتى يأتي أحد ما ينظر الى الأسفل وينادي عليها، قائلا: (إصعدي ثانية، عزيزتي!) وعندئذ ستسأل: (من أكون، إذن؟ إخباري هذا أولا، ومن ثم، إذا أعجبني أن أكون ذلك الشخص، سأصعد: إذا لا، سأبقى في الأسفل هنا حتى أكون شخصا آخر).

الوجوه العديدة (جميعا تخلصنا) التي تترقب عيننا المفرطة في الإستقصاء في الأحلام والكتب وفي الحياة اليومية تنتهي، وأأسفاه، الى أن تصبح حقيقة. في البدء قد يسلينا ظهورها أو يربكنّا، وبعد فترة تلتصق مثل أفعى بجلدنا وعظامنا. إستطاع بروتس تغيير شكله لكن لا قبل أن يمسك به أحد ما ويثبتته جيدا: عندئذ سيتيح الإله لنفسه أن يكون مرئيا كما كان عليه حقا، كإندماج لكل مسوخته. هكذا هو الأمر مع هوياتنا الوافرة. هي تتغير وتنحلّ في عيوننا وعيون الآخرين، حتى اللحظة التي نكون فيها فجأة قادرين على الإعلان عن كلمة <أنا>. عندذاك ستكفّ عن أن تكون أوهاما، هلوساتا، تخميناتا وتصبح، بقناعة مدهشة، تجلياً.

الجزء الثاني درس الأستاذ

(إرجعي!) صاح اليسروع وراءها.

(لدي شيء مهم أقوله!)

« مغامرات أليس في بلاد العجائب » الفصل ٥



بورخس عاشقا

(هكذا الأمر)، قالت الدوقة: والمغزى من ذلك هو - >أنه الحب، أنه الحب، الذي يجعل العالم يدور!<)
(قال أحدهم)، همست آليس، (ذلك يحدث بسبب أن الجميع لا يتدخلون في امور غيرهم!)
(آه، حسن! هذا يعني كثيرا نفس الشيء)، قالت الدوقة.

« مغامرات آليس في بلاد العجائب » الفصل ٩

دُعيت ذات مساء في عام ١٩٦٦، في بوينس آيرس، الى العشاء في شقة الكاتبة استيلا كانتو. امرأة تبلغ نحو الخمسين من العمر، صماء قليلا، بشعر اصطناعي أحمر، مدهش وعينين واسعتين، حسيرتين بشدة (كانت ترفض تغنجا إرثاء عوينات أمام الناس). مشت بارتباك عبر المطبخ الصغير، المكسو بالسخام تجمع وجبة من البازلاء والنقانق، منشدة مقاطع من كيتس ودانتي غابرييل روسيتي. لها، أهدي بورخس واحدة من أجمل قصصه، «الألف»، وهي لا تدع أحدا ينسى ذلك. بورخس، على كل حال، لم يقدّر هذه الذكرى. على الأقل عندما ذكرت اسمها أمامه وقلت أنني أود رؤيتها، لم يقل شيئا: قال لي أحدهم فيما بعد أن الصمت، عند بورخس، كان شكلا من أشكال الكياسة.

لكن في وقت لقائي بكانتو، كانت كتبها لم تعد تُعتبر جزءاً من المشهد الأدبي الأرجنتيني. في صحوة ما دعي بالقنبلة الامريكية اللاتينية التي

تفجّرت عن جيل مانويل بويغ^(٣٧)، لم يعد الناثرون راغبون بنشر كتبها، وصارت رواياتها تباع بأسعار مخفضة في المحلات التي تقبع فيها مغطاة بالغبار كمطبخها. قبل زمن طويل، في الأربعينات، كانت كتب مقالات باسلوب ويليام هازلت^(٣٨) (الذي كان مثار إعجابها) لعدد من الدوريات الأدبية حينذاك، من مجلة اناليس دي بوينس آيرس، التي أدار تحريرها بورخس لبعض الوقت، الى مجلة سور. قصصها الواقعية، التي ترجع صدى (كما اعتقدت هي) ليونيل آندريف^(٣٩)، كانت نُشرت في الملحقين الأدبيين لصحيفتي لاناسيون ولابرينسا، ورواياتها، التي ترواح بين علم النفس والرمزية، كُتِب عنها نقودا جيدة، وإن لم تُقرأ، من قبل إنتلجنسيا بوينس آيرس. وفقا لكانتو، كان سبب سقوطها هو ذكاءها المفرط. دبرت مع شقيقها باتريسيو كانتو، مترجم ممتاز وهو مَنْ شجّع في السّر على ترويج الشائعات عن غشيان المحارم بينه وبين أخته، خطة للفوز بمسابقة أدبية كانت هيئة التحكيم فيها تتألف من بورخس، الروائي ادواردو ماليا، وكاتبة القصة القصيرة والناقدة كارمن كاندارا. قرّر الأخوان كتابة رواية مع شيء يسرّ الجميع: إستشهاد من دانتى يداهن بورخس، مناقشة فلسفية حول الفن والأدب والأخلاقيات ترضي ماليا، سطر بقلم كاندارا يُشبع غرور كاندارا. تسترا خلف الاسم الأدبي لامرأة أدبية وثقا

(٣٧) (١٩٣٢ - ١٩٩٠)، روائي أرجنتيني، أكثر أعماله شهرة رواية «مخدوع برينا هيوارث» و«قبة المرأة العنكبوت» التي حوّلها البرازيلي هكتور بابنكو الى فيلم. طوّر بويغ اسلوبا في الكتابة مستوحى من اللغة السينمائية وكان له أثر كبير على جيله.

(٣٨) (١٧٧٨ - ١٨٣٠)، كاتب وناقد انكليزي، كتب للصحف والمجلات وإمتاز اسلوبه بالوضوح والصفاء.

(٣٩) (١٨٧٠ - ١٩١٩)، كاتب قصصي ومسرحي روسي، يعالج عددا من أعماله موضوعات الوحدة والمعاناة الإنسانية.

بإخلاصها وقَدِّما المخطوطة تحت عنوان «Luz era su nombre» («نور كان إسمها»)، فكوفنت بالإجماع بالجائزة الأولى. لسوء الحظ، كانت الصداقة مع الأدبية مزيفة شأنها شأنهم، إذ خانتهم وكشفت المكيدة، وتم نفسي الأخ والأخت من كل الصالونات الأدبية في بوينس آيرس. انضم الأخوان كانتو، جزئيا بدافع النكاية وجزئيا بدافع ولع مضلل بالأدب الروسي، الى الحزب الشيوعي الأرجنتيني (الذي قال عنه أرنستو ساباتو يوما أنه كان متعذر تمييزه عن الحزب المحافظ لأن أغلب أعضائه الخرفين يشهدون إجتماعاته نائمين). الشيوعية، عند بورخس، الذي ندم أنه كتب في شبابه ديوان قصائد في مديح الثورة البولشفية، كانت لعنة.

أثناء العشاء، سألتني كانتو إن كنت أرغب برؤية مخطوطة «الألف» (التي بيعت بعد ذلك بعشرين عاما في صالون سوئبي بأكثر من ٢٧ ألف دولارا). قلت لها أرغب بذلك. من حافظة أوراق بنية مشحمة سحبت سبعة عشرة صفحة مؤلفة على نحو موسوس (بخط يدقزم) (كما وصف بورخس يوما رسائله ذات الحروف الصغيرة، المنفصلة) مع بضعة تصحيحات ونسخ بديلة. اشارت الى الإهداء المكتوب في الصفحة الأخيرة. ثم مدّت يدها على الطاولة وأمسكت يدي (كنت في الثامنة عشرة ومرعوبا)، ووضعتها على خدها. (تحسس هذه العظام)، أمرتني قائلة. (يمكنك أن ترى أنني كنت حينها جميلة).

<حينها> كان في العام ١٩٤٤، السنة التي إلتقت كانتو فيها بورخس في منزل ادولفو بيوي كاسارس وزوجته سيلفانا اوكامبو. أوكامبو، شاعرة رائعة وقاصة أروع، كانت شقيقة فيكتوريا اوكامبو، الأرستقراطية الثرية ومؤسسة مجلة سور. بيوي، الأصغر عمرا بشمان سنوات من سيلفانا، كان وريثا لواحده من امبراطوريات إنتاج الألبان في الأرجنتين. إسم والدته، مارتا، أصبح العلامة التجارية لألبان

لامارتا؛ أول تعاون بين بورخس وبيوي كان سلسلة من الإعلانات
للبنة لامارتا.

أول لقاء لكانتو مع بورخس كان، من وجهة نظرها، بعيدا عن
coup de foudre^(٤٠). (ومع هذا)، أضافت بإبتسامة حنين، (ولا
بياتريس كانت أكثر تأثرا مع دانتلي).

كما لو أنه تبرير لرد فعلها، كان وُصف كانتو لبورخس ذي
الخمسة وأربعين عاما (الذي نُشرفيما بعد في مذكراتها «Borges a
contraluz») غير جذاب بعمد. (كان ممتلي الجسم، طويلا الى حد
ما ومتيس الظهر، بوجه لحيم شاحب، قدمان صغيرتان على نحو
لافت للنظر ويد، عندما يصفح بها، تبدو بلا عظام، رخوة، كما لو ان
اللمسة المتعذر إجتنبها تخرجه. الصوت كان مترددا، يبحث متهدجا
عن الكلمات ويطلب الإذن). أتيح لي مرة سماع بورخس يستخدم
تردد صوته ليحدث تأثيرا أكبر، عندما سألته صحيفة ما الذي يعجبه
اكثر في الجنرال سان مارتين، بطل قومي أرجنتيني. أجاب بورخس،
بطء شديد، (تمائله النصفية البرونزية... التي تزيّن... المكاتب
العامة... والملاعب... المدرسية؛ إسمه... يُعاد تكراره... بلا نهاية...
في المارشات... العسكرية؛ وجهه... على الورقة النقدية... من فئة
العشرة بيزو...). كان هناك وقفات طويلة، كانت الصحفية أثناءها
تجلس منذهلة. وإذ هي على وشك سؤاله أن يشرح إختياره الغريب
هذا، إستمرّ بورخس، (... كل هذا أبعدني عن الصورة الحقيقية
للبلط).

(٤٠) <<صعقة الحب>>، بالفرنسية في الأصل.

بعد ليلة لقاءها الأول مع بورخس، صارت كانتو تتردد بانتظام على منزل بيوي. لقاءات عشاء كانت تدور فيها أحاديث نابضة بالحياة، حيث كان لاو كامبو عادة مشيرة بطرح الأسئلة المفاجئة على ضيوفها، مثل (لو كان بيدك الاختيار، كيف تتركب الإنتحار؟) ذات أمسية صيف، إذ كان هو وكانتو يغادران معا، بالصدفة، سأل بورخس أن تسمح له بالسير معها حتى محطة المترو. في المحطة، إقترح بورخس، متأتناً، أن يمشيا مسافة أطول قليلا. بعد ساعة وجدا نفسيهما في مقهى على الافينيدا دي مايو. تحوّل الحديث بجلاء الى الأدب، وأشارت كانتو الى إعجابها بـ «كانديدا»، وإستشهدت بمقطع من نهاية المسرحية. كان بورخس مفتونا ولاحظ أن هذه هي أول مرّة يلتقي فيها امرأة مولعة ببرنارد شو. ثم، وهو يحدّق الى كانتو بعينين في عماهما الإبتدائي، أطرأها بالانكليزية: (A Gioconda smile and the movements of a chess knight).^(٤١) غادرا عندما كان المقهى يغلق أبوابه ومشيا حتى الثالثة والنصف صباحا. في اليوم التالي أودع بورخس في منزلها، من دون أن يطلب رؤيتها، نسخة من كتاب كونراد «شباب».

مغازلة بورخس دامت عامين، أثناءها، قالت هي، (أحبني هو وأنا كنت مولعة به). كانا يسيران لمسافات طويلة أو يركبان الترام بلا هدف عبّر المنطقة الجنوبية لبوينس آيرس. كان بورخس شغوبا بالترامات: في الترام رقم سبعة، الذي كان يستقله في طريق ذهابه وعودته من وظيفته البائسة في مكتبة محلية، علّم نفسه الايطالية بقراءة طبعة ثنائية اللغة من «كوميديا» دانتي. بدأت «الجحيم» في الانكليزية؛ بحلول وقت مغادرتي «المظهر» كنت قادرا على متابعتها في الأصل، كما قال يوما. حين لا يكون مع

(٤١) ((إبتسامة جوكوندا وحركات حصان شطرنج.))

كانتو، كان يكتب اليها، على نحو متواصل، ومراسلاته، التي ضمّنتها هي فيما بعد في كتابها «بورخس آكونترالوز»، مؤثرة تماما. في رسالة غير مؤرخة، يعتذر عن مغادرته المدينة من دون أن تعرف (بدافع الخوف أو الكياسة، خلال التقليد الحزين، الذي كنت فيه بالنسبة لك في الجوهر، لا شيء سوى عقبة أو واجب)، ويواصل الاعتراف: (يتخذ القدر اشكالا ما تفتى تعيد نفسها، ثمت أنماط دائرية؛ الآن يظهر هذا مرة أخرى: مرة أخرى أنا في مار ديل بلاتا، في شوق اليك).

في صيف ١٩٤٥، أخبرها أنه يرغب بكتابة قصة عن مكان سوف يكون (كل الأمكنة في العالم) وهو يرغب في إهداء القصة لها. بعد يومين أو ثلاثة جلب الى منزلها رزمة إحتوت، كما قال، على «الألف». فتحتها كانتو. في الداخل كان كاليديوسكوب^(٢) صغير، الذي كسره عاجلا ابن الخادمة ذو الأربعة أعوام.

قصة «الألف» سارت جنبا الى جنب مع إفتتان بورخس بكانتو. كتب اليها، على بطاقة بريدية، في الانكليزية:

الخميس، حوالي الخامسة

أنا في بوينس آيرس. سأراك الليلة، سأراك غدا، أعرف اننا سنكون سعيدين معا (سعيدان وهائمان وحيانا أبكمين وغالبا سخيّفين على نحو رائع)، وهأنا مسبقا أشعر بغصّة لأنني منفصل عنك، ممزق اربا عنك، عند الأنهر، عند المدن، عند حُزْم العشب، عند الظروف، عند الأيام والليالي. هذه، وعد مني، هي السطور الأخيرة التي أبيع بها لنفسي هذا القيد؛

(٤٢) المشكّال: أداة انبوية مؤلفة من مرايا مركّزة بحيث أن الأشياء الصغيرة والملونة في الانبوب تتحرك فتولد رسوما مختلفة الأشكال والألوان.

سوف لن اقحم نفسي بعد الآن في الشفقة على الذات. حيي العزيز،
أحبك؛ أمني لك السعادة كلها؛ مستقبل فسيح ومعقد ومنسوج بجمال
سيحدث لنا. أنا أكتب مثل شاعر نثر رهيب؛ لا أجروا ان أعيد قراءة هذه
البطاقة المؤسفة. استيلا، استيلا كانتو عندما تقرأين هذا سأكون منهيًا
القصة التي وعدتك بها، السلسلة الأولى من سلاسل طويلة.
المخلص خورخي

(قصة المكان الذي هو كل الأمكنة) (كما دعاها بورخس في بطاقة
بريدية أخرى) تبدأ مع صيف موت حسناء بوينس آيرس الارستقراطية
بياتريز بيتربو، التي يعشقها بورخس، الراوي. ابن عم بياتريز، الشاعر
المنمَّق المتحذلق كارلوس أرجنتين دانيري (أشيع أن بورخس بنى شخصيته
على زوج أخته، الكاتب غيرمو دي تورّي، الذي إشتراك بإخلاص في
المعجم الموصى به من قبل الاكاديمية الملكية الاسبانية للآداب)، ينظم قصيدة
ملحمية هائلة تتضمن كل شيء على الأرض والسماء؛ مصدر إلهامه هو
الألف، مكان كانت تتشابه فيه الكائنات كلها. هذا المكان، يقول دانيري
لبورخس، هو تسعة عشرة درجة أسفل قبو بياتريز، وكى يراه المرء عليه أن
يضطجع في وضعية معينة. يطبع بورخس، فيكون الألف مفتوحا أمامه.
(قطر الألف لن يكون أكثر من إثنين الى ثلاثة سنتيمترات، لكن الفضاء
الكوني باكملة موجود هناك، بلا نقصان في الحجم). كل شيء يظهر امام
عينيه المشدوهتين في لا نحة ويتمانية^(٤٣): (رأيت البحر المأهول، رأيت
الفجر والمساء، رأيت حشود أمريكي، شبكة عنكبوت فضية وسط اهرام
أسود؛ رأيت متاهة رثة (كان ذلك في لندن)، رأيت عينين قريبتين جدا

(٤٣) نسبة الى الشاعر والت ويطمان.

مني، بلا إنتهاء، ترقبان إنعكاسهما فيّ كما لو في مرآة... هذه القائمة تستمر لصفحة أخرى. وسط الروى، يرى بورخس على نحو مستحيل وجهه هو ووجه قراءه - وجوهنا - و(البقايا الشنيعة لتلك التي كانت بياتريز ييتربو الفاتنة). كذلك، بشعور بالخزي، يرى عددا من (رسائل دقيقة، داعة، لا تُصدّق) كانت بياتريز البعيدة المنال كتبها الى دانيري. (كنت مدوّخاً فبكيت)، يختم قائلاً، (لأن عيني رأتا ذلك السرّ والشيء الخدّسي الذي يغتصب إسمه البشر لكنه ذاك الذي لم يره أحد: الكون الذي لا يُتصوّر).

حالما إنتهت القصة، نشرها بورخس في مجلة سور، في عدد ايلول ١٩٤٥. بعد فترة وجيزة، إلّقى هو واستيلا كانتو على العشاء في فندق لا ديليثياس في ادروغي، في ضواحي بوينس آيرس. كان هذا مكانا عظيم الأهمية عند بورخس. هنا، حين كان شابا، قضى بضعة أصياف سعيدة مع أسرته، قارئاً؛ هنا، رجل تعيس على نحو يائس يبلغ الخامسة والثلاثين من العمر حاول الإنتحار في ٢٥ آب ١٩٣٤ (محاولة أحيّا ذكرها في عام ١٩٧٨، في قصة تقع أحداثها في المستقبل، دعاها «٢٥ آب ١٩٣٥»)^(٤٤)؛ هنا عيّن مكان قصته البوليسية الميتافيزيقية، «الموت والبوصلة»، محوّلاً لاس ديليثياس الى الفيلا جميلة الاسم تريست-لو-روي. في المساء الذي ممثيا فيه هو وكانتو خلال الشوارع المظلمة، وبورخس يستشهد، بالاطالبة، بأبيات بياتريس الى فيرجيل، ضارعة اليه، بمرافقة دانتي في رحلته عبر الجحيم.

أيتها الروح المانتوانية^(٤٤) المهذّبة، سيظل

(٤٤) نسبة الى مدينة مانتوا، في مقاطعة لومبارديا، شمال ايطاليا، وهي مسقط رأس فيرجيل.

الناس يسمعون عن ذكراك الشهيرة
طالما العالم نفسه لن ينتهي.

صديقي، الذي القدر ليس صديقه،
وجد في عزلته طريقا كثير العقبات
حتى عاد زاخرا بالهموم.

تذكرتُ كانتو الأبيات وقالت لي أن بورخس كان يسخر من تملق
بياتريس التي إعتادت أن تنال ما تبغيه. (إستدار بورخس نحوي)، قالت
كانتو، (رغم أنه كان بالكاد يتبينني تحت ضباب مصباح الشارع، وسألني
إن كنت أقبل الزواج منه).

نصف لاهية، نصف جادة، قالت له يمكن أن أقبل. (لكن خورخي، لم
ينس أنني من مريدي برنارد شو. لا يمكننا أن نتزوج، ما لم ننام معا أولا).
أضافت قائلة لي، عبر طاولة العشاء، (كنت أعرف أنه لن يجروأ أبدا).

إستمرت علاقتهما على نحو فاتر عاما آخر. وفقا لكانتو، حدثت
القطيعة من خلال والدة بورخس، التي، لكونها مرافقة لإبنها على نحو
دائم، كانت لا تكن إحتراما كبيرا لصديقاته. فيما بعد، في ١٩٦٧، بعدما
بات واضحا أن والدته وافقت على زواجه من ايلزا استيته دي ميلان
(أعتقد أن سيكون خير لك الزواج من ايلزا، لأنها أرملة وتعرف الكثير
عن الحياة)، علقت كانتو، (وجدت هي من يحل محلها). كان الزواج،
مع ذلك، كارثة. ايلزا، الغيرى من أي أحد يكن لبورخس عاطفة، منعتة
من زيارة أمه ولم تدعوها أبدا الى شقتهم. لا تقاسم ايلزا أي شيء من
اهتمامات بورخس الأدبية. هي قليلا ما تقرأ. كان بورخس يستمتع برواية
أحلامه كل صباح مع القهوة والخبز المحمص؛ ايلزا لم تكن تحلم، أو كانت
تقول انها لا تحلم، الأمر الذي يجده بورخس غير معقول. بدلا من ذلك

كانت تهتم بالشهرة التي إكتسبها بورخس والتي كان هو يزديها: أوسمة، حفلات كوكتيل، لقاءات مع مشاهير. في هارفرد، حيث دُعِيَ بورخس لإلقاء محاضرات، أصرت عليه أن يطالب بأعلى أجر وأن يُمنح وسائل راحة مترفة. ذات ليلة، عثر واحد من أساتذة الجامعة على بورخس واقفا خارج السكن الجامعي، بيجامة النوم وخفين. (زوجتي أغلقت الباب من الداخل)، قال شارحا، وبأشد ما يكون الخجل. أخذ البروفيسور بورخس لقضاء الليلة في مسكنه، وفي الصباح واجه ايلزا. (أنه ليس أنت من عليه أن يراه تحت الأغطية)، ردّت عليه. في وقت آخر، في شقتهما في بوينس آيرس، حيث كنت أزوره، انتظر بورخس مغادرة ايلزا الغرفة ثم سألني، بهمس: (قل لي، هل يبيو هنا؟) كان يبيو هرّ بورخس الأبيض الكبير. قلت أنه موجود، نائم في واحد من الكراسي. (الحمد لله)، قال بورخس، في مشهد خارج مباشرة من قصة نابوكوف «ضحك في الظلام». (قالت أنه هرب. لكنني كنت أسمع فاعتقدت أنني فقدت عقلي).

فرار بورخس من ايلزا كان من غير ريب شائنا. حيث أنه لا يوجد طلاق في الأرجنتين، كان الملجأ الوحيد هو انفصال شرعي. في ٦ تموز ١٩٧٠، أخذه مترجمه الأمريكي، نورمان توماس دي جوفاني، في تاكسي من المكتبة الوطنية (حيث كان مكتب بورخس) ورافقه سرّا الى المطار، واستقلا طائرة الى قرطبة. في تلك الأثناء، ذهب المحامي وثلاثة رجال نقل، بتوجيه من بورخس وتحت وصاية دي جوفاني، الى شقة ايلزا مع أمر قضائي بأخذ كتب بورخس معهم. دام الزواج أربع سنوات فقط. مرة أخرى، أحس بورخس أن السعادة لم تكن مقدّرة له. كان الأدب مؤاساة، لكنه غير كاف ابدا، لأنه أيضا أعاد ذكريات كل خسارة أو

فشل، كما عرفهما حين كتب الأبيات من السونية الأولى في الدُّبْتُك^(٤٥)
«١٩٦٤»:

لا أحد يخسر (تردّد ذلك عبثاً)
ما خلا ذاك الذي لا يملك ولم يملك أبداً،
لكن لا يكفي أن تكون شجاعاً
كي تتعلم فن النسيان.
رمز، زهرة تمزقك أرباً
وغيتار يمكن أن يقتلك.

طوال حياته التي قاربت القرن، وقع بورخس في الحب بأطّراد صبور،
وباطّراد صبور كانت آماله تتبدّد. كان يحسد المصاهرات الأدبية التي
نصادفها في قراءتنا: الجندي البريطاني وزوجته الهندية أميرة، في كتاب
كبلنغ «دون إعانة الاكليروس» ((منذ متى كنت عبدة، يامليكي؟))،
الطاهر سيفورد وبرينهيلد من الـ «فوبلسونغا ساغا» (بيتان من الشعر هما
الآن منقرشان على شاهد قبره في جنيف)، ستيفنسون وفاني (اللذان كانا
في مخيطة بورخس سعيدين)، جي كي تشسترتون وزوجته (اللذان تخيلهما
راضيين). القائمة الطويلة لأسماء محبوبات بورخس يمكن أن تكون متخبة
من الإهداءات لقصصه وأشعاره: استيلا كانتو، هايدي لانيج، ماريا إيستر
فاسكينز، أولريكة فون كولمان، سيلفينا بولريش، بياتريز بيبيلوني وبستر
دي بولريش، سارا ديهل دي مورنو هويو، مارغوت غيريرو، سيسيليا
الجهينزروس - (كلهن متفردات)، كما قال بيوي، (وكلهن لا يُعوّضن).

(٤٥) اللوح المزدوج، لوحان من خشب يُرطان بمفصل فيشبهان كتاب، يُكتب
عليهما أو يُرسم صورة مزدوجة.

ذات مساء، على طبق معتاد من باستا بلا لون في مطعم دوا هوتيل، قال لي أنه يعتقد، بإيمان أدبي، بما دعاه (بغموض النسوة والقدر البطولي للرجال). كان يحسّ بالعجز عن إعادة خلق ذلك الغموض على الصفحة: النساء القليلات في قصصه هنّ ثانويات في الحبكة، لا شخصيات عن جدارة، ربما بإستثناء المنتقمة إتما زونز، التي أستوحى طريقة تفكيرها من امرأة، سيسيليا انجينيروس. الامراتان المتنافستان في «المبارزة» (قصة من المحتمل انها تدين بالفضل الى هنري جيمز) هما بلا جنس ما عدا في اسميهما، وكذلك المرأة العجوز في «السيدة الكهلة». المرأة المتاقسة في «المتطفل» هي ليست سوى شيء يجب ان يقتله الاخوان المتنافسان كي يبقيا مخلصين لبعض. المرأة الروائية الأغرب عند بورخس، اولريكا، في القصة التي عنوانها بنفس الاسم، هي شبح أكثر منها امرأة: هي، الطالبة النرويجية، تمنح نفسها الى البروفيسور الكهل خابيير اوتارولا، الذي تلقبه هي بسيغورد ويلقبها هو في المقابل بيرنهيلد. في البدء تبدو رغبة، ثم باردة، فيقول لها اوتارولا، (برينهيلد، أنت تتصرفين كما لو كنت تمنين لو أن سيفا بيننا). تنتهي القصة: (لم يكن من سيف بيننا. تبدد الوقت كما الرمل. سال الحب، دنيويا في الظلال، ومملكتُ للمرة الأولى صورة اولريكا).

رجال بورخس، من جانب آخر، ينجزون أقدارهم البطولية بتصميم رواقى، غير عارفين أبدا ما إذا كانوا انجزوا أي شيء، وفي أوقات يدركون انهم فشلوا. المجوسى الحالم في «الخرائب الدائرية» الذي يعي انه هو أيضا حلم شخص آخر؛ الروائي المجدّ هربرت كوين، الذي يعترف بأن عمله لا ينتمي (الى الفن، بل الى مجرد تاريخ الفن)؛ التحرّي الميتافيزيقي ايريك لوينروت، الذي يلاقي طوعا حتفه؛ السجين ذو وجه الثور في المتاهة منتظرا خلاصه بعقوبة الموت على يد جلاده؛ الكاتب المسرحي جارومير

هلا دايلك، الذي يقوم الله له بمعجزة سرية كي يتيح له إكمال مسرحية قبل أن يموت؛ المهاجر خوان دالمان، الذي، في قصة «الجنوب»، يعرض فجأة موتاً ملحمياً كي يتوّج حياته الهادئة - كل هؤلاء كانوا الرجال الذين أحسّ بورخس أنه يشار إليهم كأقدارهم. (افلاطون، الذي أحبّ كل الرجال، كان تعيساً).. هكذا بدأ محاضراته في جامعة بوينس آيرس. أعتقد أن بورخس شعر أن هذا سيكون هو الحقيقة التي لا مفرّ منها.

كان بورخس يتمنى إتحاداً غير معقد، بسيط؛ وزّع عليه القدر مشاكلًا بدت وكأنها مدبرة من قبل هنري جيمز، الذي وجد طرق تفكيره، برغم إعجابه بقوة إبداعاتها، متداخلة أحياناً على نحو سايكولوجي مفرط. محاولته الأخيرة في الزواج من ماريا كوداما، التي تمّت كما يبدو في ٢٦ نيسان ١٩٨٦، أقلّ من شهرين قبل وفاته، من خلال رخصة صدرت غيباً من قبل عمدة مدينة باراغوانية صغيرة. قلت <كما يبدو> لأن الإجراءات كانت محجوبة عن النظر في سرّية مريكة، حيث أن زواج بورخس من إيلزا لم يُبلغ ماماً، فكان يبدو أنه بزواجه من ماريا إرتكب جنائية تعدد الزوجات. كانت ماريا واحدة من تلامذته في الفصول الانكلو-ساكسونية وفيما بعد، في الستينات، بدأت ترافقه في رحلاته. زواجها من بورخس فاجأ معظم الناس وأغضب الكثيرين الذين شعروا بأنها أبعدت بعمد الرجل العجوز عن أصدقائه. الحقيقة هي أن أصدقاء بورخس أحسّوا بالغيرة من أي شخص يسدي له بورخس عاطفة أو اهتمام، وبورخس، بتعمّد يهوّه، أتاح لهذه الغيرة أن تزدهر.

بورخس، آنذاك في ثمانيناته، مع ماريا مسؤولة عنه، لم يعد يتعشى في منزل بيوي، لم يعد يلتقي العديد من معارفه القدامى: كل هذا تلام عليه ماريا، لا تقلّب بورخس أبداً. لا أحد تذكّر أن بورخس على مرّ السنين كان غالباً ما يحوّل إسماً من إهداء قصيدة ويستبدله، بتحوّل صبياني في

العاطفة، بإسم آخر هو أكثر مملقا الآن: كان المحو يُنسب الى ماريّا. حتى واقعة إحتضاره في جنيف، بعيدا عن مدينته السرمدية بوينس آيرس، كانت تُلام عليه غيرة ماريّا. قبل يوم أو نحو ذلك من وفاته، اتّصل بورخس ببيوي من جنيف. قال بيوي انه كان يبدو حزينا تماما. (ماذا تفعل في جنيف؟ تعال الى الوطن)، قال بيوي له. (لا أستطيع)، أجاب بورخس. (وعلى أي حال، أي مكان هو مناسب تماما للموت فيه). قال بيوي انه على رغم صداقتهما لم يشأ، ككاتب، أن يقاطع عبارة وداع رائعة كهذه. لكن هناك اولئك - محرر بورخس في دار غاليمار، هكتور بانسيوتي، على سبيل المثال، وأرملة كورتازار، اورورا برنانديز - الذين رأوا في ماريّا كوداما مجرد مرافقة مخلصة ومتحمسة. حسب رأيهم، إلّقى بورخس أخيرا بياتريسه الحامية، المنعزلة، الصلبة. لبانسيوتي قال بورخس، (أنا أموت بسرطان الكبد، وأود أن أنهي أيامي الأخيرة في اليابان. لكني لا أتحدث اليابانية، أو فقط بضع كلمات، وأود أن أكون قادرا على إنهاء ساعاتي الأخيرة بالكلام). من جنيف طلب من بانسيوتي أن يرسل له كتبا لم يشر إليها أبدا في كتاباته: كوميديات مولير، قصائد لامارتين، أعمال ريمبي دو غورمون. حينها فهم بانسيوتي: كانت هي الكتب التي قال له بورخس انه قرأها أيام مراهقته في جنيف. الكتاب الأخير الذي إختار كان كتاب نوفاليس «هاينريش فون أوفتردينغن»، الذي طلب من ممرضة تتحدث الالمانية أن تقرأ له أثناء الإنتظار الطويل المؤلم. في اليوم الذي سبق وفاته، جاء بانسيوتي ليراه وجلس الى جانب سرير طوال الليل، ضامًا يد الرجل العجوز، حتى الصباح التالي.

توفي بورخس في ١٤ حزيران ١٩٨٦. بعد عشر سنوات، وأنا أعيد قراءة «الألف» إحياء لذكراه، تساءلت في أي عمل لبورخس صادفت فكرة الفضاء الشامل - في «nunc-stans» او «hic-stans» لتوماس

هو بوز التي إستشهد به كعبارة تصدير لكتاب «الألف». فحصت بعناية رَفِي مكتبتني من بورخس: الطبعات الأصلية البالية لدار اميسي، المركةومة بالغلطات المطبعية؛ المجلدان السميكان من «Obras completas» و«Obras completas en colaboracion» غير المكملان، المليونان أيضا بالغلطات المطبعية؛ طبعات اليانزا الصقيلة والمسبهة الى حد ما؛ الترجمات الانكليزية المتقلبة؛ طبعة بليياد الفرنسية الفائقة من آثاره، التي حررها بحب جان-بيير بيرني والتي حسب رأيي حلت محل الأسبانية الأصلية. (ربما بورخس ما كان سيمانع: قال يوما عن النسخة الانكليزية من «الفاتك» ليوليان بيكفورد، المكتوب بالفرنسية، أن (الأصل غير أمين للترجمة)).

روجه كيلوا، المسؤول عن شهرة بورخس في فرنسا ((أنا من إختراع كيلوا)، قال بورخس يوما)، قال أن الثيمة المركزية للأديب الكبير كانت المتاهة؛ كما لو أنه تأكيد لهذا الافتراض، تحمل الترجمة الانكليزية، الخرقاء بعض الشيء، لنصوص بورخس هذا العنوان بصيغة الجمع («المتاهات»). لدّهشتي (بالنسبة لي على الأقل، الذي أعتبر نفسي ذا معرفة كافية بعمل بورخس) إكتشفت، وأنا اعيد قراءة كتبه أنها ليست المتاهة التي تقرر جوهر كتاباته، بل فكرة أن شيء، أو مكان أو شخص أو لحظة هي كل الأشياء، الأمكنة، الأشخاص، واللحظات.

وضعت قائمة على صفحة وقاية الغلاف لطبعة بليياد، لكنني متأكد أنها غير كاملة:

هي متوّجة بالأكثر وضوحا: «The Zahir»، نصوص مرافقة لـ «الألف». الـ <Zahir>، وتعني في العربية الظاهر، هي مادة (قطعة نقد معدنية، لكن أيضا غمر، اسطراب) إن شوهدت مرّة لا يمكن ان تُنسى. مقتبسا بيتا من تينيسون حول الزهرة في شق الجدار، يقول بورخس أنه

(ربما قَصَدَ أن ما من حدث، مهما كان متواضعا، لا يكن متضمناً في تاريخ العالم بسلسلته اللامتناهية من الأسباب والنتائج). ثم جاءت مكتبة بابل الشهيرة، (التي دعاها البعض الكون)، وذلك الكون يُختَصَرُ داخل كتاب وحيد من صفحات رقيقة لامتناهية، مشارا اليه بملاحظة في القصة، ومفصّلاً أكثر في الكتاب التالي «كتاب الرمل». الانسيكلوبيديا الكونية الساعي اليها الراوي في القصة الطويلة «المؤتمر» هي ليست مستحيلة: هي أصلاً موجودة وهي الكون نفسه، مثل خارطة رسّام الخرائط (في «غور الأحلام») التي تنبأ بها لويس كارول في «سيلفيا وبرونو» والتي تتماكن، في الحكاية الخرافية القصيرة لبورخس، مع البلد الذي يظهر على الخارطة. الشخصيات ايضا يمكن ان تكون، مثل الأمكنة والأشياء في عمل بورخس، شاملة. عبّر عن ذلك بدقّة السير توماس براون، الذي يحبه بورخس: (كل إنسان هو ليس فقط نفسه؛ كان هناك الكثير من الديوجينين^(٤٦) ومثلهم من التيمونين^(٤٧))، بيد أن هناك القلّة من ذلك الاسم: البشر يحيون ثانية، والعالم هو الآن كما كان في العصور الماضية؛ ليس هناك أحد ما حينئذ، لكن كان هناك أحد ما منذئذ يوازيه، وهو، كما يقال، ذاته العائدة الى الحياة). إبتهج بورخس بالمقطع وسألني أن أقرأ له عدة مرّات. إستحسن مقولة براون الساذجة ظاهريا، (بيد أن هناك القلّة من ذلك الاسم)، وهي مقولة (تجعله عزيزا علينا، أليس كذلك؟) وضحك بخفوت من دون أن يتوقع جوابا حقا. واحدة من هذه الذوات العائدة

(٤٦) جمع ديوجين، وهو الفيلسوف الاغريق ديوجين السينوبي، الذي كان تلميذا لسقراط، وكان شحاذا يقطن الشوارع، وعشي في النهار يحمل مصباحا، باحثا عن الرجل الفاضل (على حد قوله).

(٤٧) جمع تيمون، وهو الفيلسوف الاغريقي تيمون الأثيني، الذي نمت سمعته في بغض البشر الى مصاف الأسطورة.

الى الحياة> الأكثر قدما هي نوم كاسترو، الدجال الذي لا يُعقل في «التاريخ الكوني للعار»، والذي، رغم أنه شبه غبي، يحاول إنتحال شخصية وريث تيشبورن الارستقراطي، طبقا للقول المأثور أن رجل واحد هو في الواقع كل الرجال. نُسخ أخرى من هذه الشخصية المتلونة هي فونيس^(٤٨) لا يُنسى ولا يُغتفر (في «فونيس الذكريات»)، الذي ذاكرته كومة نفاية من كل شيء يُرى طوال هذه الحياة القصيرة؛ الفيلسوف العربي ابن رشد (في «البحث عن ابن رشد»)، الذي يحاول، عبر القرون، فهم ارسطو، يشبه كثيرا بورخس نفسه في البحث عن ابن رشد ويشبه القارئ في البحث عن بورخس؛ الرجل الذي كان هوميروس (في «الخالد») والذي كان أيضا عينة من كل الرجال طوال تاريخنا والذي خلق رجلا يدعى اوليسيس الذي دعا نفسه لا أحد؛ بيري مينار الذي يغدو ثرفاتس في سبيل كتابة «دون كيخوته»، مرة أخرى لكن في عصرنا. في «كل شيء ولا شيء» يتضرّع شكسبير الى الرب أن يدعه يكون، هو الذي كان رجالا كثيرين، واحدا وذاته. يعترف الرب الى شكسبير بأنه هو أيضا لا شيء: (حلمتُ بالعالم [يقول الرب] كما حلمتُ أنت بعملك، يا شكسبير، ووسط الأشكال من حلمي كنت أنت الذي تشبه كثيرا ذاتي ولا تشبه أحد). في «قدر بابل» كل رجل كان نائب القنصل^(٤٩)، كل رجل كان عبدا: هذا يعني، كل رجل كان كل رجل. تتضمن قائمتي أيضا هذه الملاحظة،

(٤٨) هو الشخصية الرئيسية في قصة بورخس «فونيس الذكريات» (١٩٤٢)،

وهي الشخصية الخيالية لبورخس نفسه.

(٤٩) الحاكم العسكري لمقاطعة رومانية قديمة.

التي أنهى بها بورخس نقدا لفيلم فكتور فليمينغ «دكتور جيكل ومستر هايد»: (ما وراء الحكاية الرمزية الثنوية لستيفنسون والقريبة لـ «منطق الطير» المؤلف في القرن الثاني عشر من عصرنا بقلم فريد الدين العطار، يمكننا أن نتخيل فيلما وحديوجودياً^(٥٠)، تحوّل فيه شخصياته نفسها، في النهاية، الى واحد، هو سرمدي). أصبحت الفكرة سيناريو مكتوبا مع بيوي («الآخرون») ومن ثم فيلم من اخراج هوغو سانتياغو. حتى في أحاديث بورخس اليومية، ثيمة الكل في واحد [all-in-one] كانت حاضرة باستمرار. حين إلتقيت به، على عجل، بعد أن أعلنت حرب المالفيناس^(٥١)، تحدثنا، كالعادة، عن الأدب والمعنا الى ثيمة المزدوج. قال لي بورخس بحزن، (لَمْ، برأيك، لم يلاحظ أحدا أن الجنرال غالتيري والمسر تاتشر هما واحد ونفس الشخص؟)

لكن هذه التعددية للكائنات والأمكنة، هذا الإختراع لكائن خالد ومكان خالد، هي غير كافية للسعادة، التي إعتبرها بورخس ضرورة أخلاقية. قبل أربع سنوات من وفاته نشر بورخس كتابا آخر جديدا، «Nueve ensayos Dantescos» («تسع مقالات عن دانتي»)، مؤلف من نصوص مكتوبة في الأربعينات والخمسينات ومنقّحة بعد ذلك بسنوات كثيرة. في المقطع الأول من مقدمته، يتخيل بورخس نقشا قديما عُثر عليه في مكتبة شرقية خيالية، كل شيء في العالم موصوف فيه بدقّة شديدة. يوحى بورخس بأن شعر دانتي هو مثل ذاك النقش الشامل، «الكوميديا» كما «الألف».

(٥٠) الوحديوجودي، القائل بوحدة الوجود. [المورد]

(٥١) حرب الفوكلاند بين بريطانيا والأرجنتين عام ١٩٨٢.

كُتِبَت المقالات في صوت بورخس الرَبُوي^(٥٢)، الدقيق، البطيء؛ إذ أقلب الصفحة، بوسعي سماع تردده العمدي، لهجة شكّه الساخرة، التي كان يروق له ان ينهي بها ملاحظاته الأكثر أصالة، الإلقاء الملحون^(٥٣) المهيّب الذي يقتبس فيه مقاطعا طويلة من الذاكرة. مقاله التاسع عن دانتى، «إبتسامة بياتريس الأخيرة»، تبدأ بملاحظة كان يمكن أن يقولها في حديث ذي بساطة تبعث الثقة: (غرضي هو التعليق على أكثر القصائد تأثيرا في النفس التي أُنجِزت في الأدب يوما. هي متضمنة في النشيد الواحد والثلاثين من «الفردوس»، و، برغم أنها شهيرة، لا أحد بدا أنه لاحظ الأسى الكامن فيها، لا أحد سمعها كاملة. أنها حقيقة أن الجوهر المأساوي التي تنطوي عليه ينتمي الى المؤلف أكثر مما ينتمي الى الكتاب نفسه، الى دانتى الكاتب أو المخترع أكثر مما ينتمي الى دانتى البطل).

بالتالى يروي بورخس القصة. عاليا على قمة جبل المطهر، يغيب فيرجيل عن بصر دانتى. مقاد من قبل بياتريس، التي يتنامى جمالها كلما عبرا سماءً جديدة، يصل الى الإمبريوس^(٥٤). في هذه المنطقة اللانهائية، الأشياء القصصية هي ليست أقل وضوحا من تلك القرية ((كما في لوحة ماقبل رافيلية) كما يلاحظ بورخس). يرى دانتى، فوق في السماء، نهرا من نور، سرب من ملائكة، و<وردة> جُبلت من أرواح الحق، المرتبة في

(٥٢) متعلق بداء الربو.

(٥٣) موسيقى صوتية وسط بين الكلام والغناء، تُصطَنع في نادية المقاطع القصصية أو الحوارية من الأوبرا. [المورد]

(٥٤) إسم كان يستخدم في لاتينية العصور الوسطى لوصف السماء، وفي الأدب الحديث، خاصة في «الكوميديا الإلهية»، هي المكان الذي يقيم فيه الرب، والكائنات المباركة، السامية التي جُبلت من نور صاف، وهي مصدر النور والخلق.

صفوف منظمة. يستدير دانتى لسمع بياتريس تتحدث عما رآه، لكن حبيته إختفت. في مكانها، يرى هيئة رجل عجوز واهن. (وهي؟ أين هي؟) يصرخ دانتى. يأمر الرجل العجوز دانتى بأن يرفع عينيه وهناك في السماء فوقه يراها، متوجة بالمجد، في واحدة من حلقات <الوردة>، فيقدم لها صلاة شكره. يُقرأ النصّ عندئذ:

عظيمة كانت صلاتي، وهي، المحلقة في البعد،

بدت مبتسمة، ونظرت لي من جديد.

ثم نحو النبع الخالد أدرات رأسها.

بورخس (الحرفي الفنان دائما) لاحظ أن <بدت> تشير الى المسافة البعيدة لكنها أيضا تفسد على نحو رهيب ابتسامة بياتريس.

كيف يمكننا شرح هذه الأبيات، تساءل بورخس. رأى الشارحون المجازيون في <العقل> أو <الفكر> (فيرجيل) أداة للوصول الى الإيمان، و<الإيمان> أو <اللاهوت> (بياتريس) أداة للوصول الى الألوهية. الإثنان يختفيان حالما يُبلغ الهدف. (هذا الشرح)، أضاف بورخس، (كما سيلاحظ القارئ، هو لا عيب فيه كما هو فاطر العاطفة؛ هذه الأبيات لم تكن أبدا ناشئة عن معادلة بائسة كهذه).

الناقد غيدو فيتالي (الذي كان قرأه بورخس) يوحى بأن دانتى، وهو يخلق الفردوس، كان متأثرا برغبة العصور على مملكة لحبيته. (لكني سأذهب أبعد من ذلك)، يقول بورخس. (وأفترض ان دانتى ألّف أفضل كتاب في تاريخ الأدب كي يُدخل بضعة لقاءات مع بياتريس التي لا تُستعاد أبدا. أو الأفضل أن نقول أن حلقات العقاب والمطهر الجنوبي والحلقات التسع المتراكزة وفرانشيسكا والسايرانة والغريفون وبرتران دو بورن هم ملاحق؛ ابتسامة وصوت، يعرف أنه أضاعهما، هما ما هو أساسي).

ثم يترك لنا بورخس شيئا من إعتراف: (أن رجلا تقيساً يتخيّل السعادة هو بالتأكيد أمر غير إستثنائي؛ جميعنا نفعل هذا كل يوم. دانتى فعل ذلك مثلنا، لكن ثمة شيء ما يتيح لنا دائما أن نلمح الرعب خلف الأخيلة السعيدة هذه). يواصل، (يشير الرجل العجوز بيده الى احدى حلقات <الوردة> السامقة. هناك، في هالة، هي بياتريس؛ بياتريس التي كانت عيناها تغمه بغبطة لا تطاق، بياتريس التي كانت تنزياً بعباءة حمراء، بياتريس التي كان يفكر بها كثيرا جدا حدّ أنه دُهِل عندما علِم أن حجاجا، كان رآهم ذات صباح في فلورنسا، لم يسمعوها بإسمها أبدا؛ بياتريس التي نفرت منه يوما على نحو مباغت؛ بياتريس التي وافاها الأجل في ربيعها الرابع والعشرين؛ بياتريس دي فولكو بورتيناري التي تزوّجت بارددي). يراها دانتى ويصلّي إليها كما يصلّي الى الرب، لكن أيضا كما يمكن أن يصلّي الى امرأة مُشتهاة.

أيتها المرأة التي تسكن فيها بأمان آمالي،
والتي، كي تجي بروحي الى الفردوس،
تركت بصماتها على درجات الجحيم.

عندئذ ألقت بياتريس نظرة عليه للحظة واحد وإبتسمت، ثم إستادرت الى الأبد صوب ينبوع النور الخالد.

ويختتم بورخس، (دعونا نتذكّر واقعة واحدة لا تقبل الجدل، واقعة واحدة ومتواضعة: أن هذا المشهد الذي كان دانتى يتخيّله هو، بالنسبة لنا، واقعي جدا؛ بالنسبة له، كان أقل من ذلك. (الواقع، بالنسبة له، كان واقع ان الحياة الأولى ومن ثم الموت خطفا بياتريس منه). بلا بياتريس الى الأبد، وحيد ورعما مهان، تخيّل المشهد كي يتخيّل نفسه معها. لسوء حظه، لحسن حظ القراء الذين أمكنهم قراءته لقرون تلت، قاد إدراكه

بأن لقائهما لم يكن سوى خيال الى تشويه الرؤية. ذلك هو سبب وقوع الظروف المروعة - الأكثر جحيمية، بالطبع، لأنها حدثت في السماء الأعلى، الإمبريوس: إختفاء بياتريس، الرجل العجوز الذي حل مكانها، إرتفاعها المفاجئ الى <الوردة>، الإبتسامة الزائلة والنظرة العجلى، والرحيل الى الأبد.

أنا حذر من رؤية قراءة تفسيرية لإمرئ، مهما تكن هذه القراء متألقة، بكونها إنعكاسا من ذاته هو؛ كما يمكن لبورخس أن يحتاج بلا شك، في دفاعه عن حرية القارئ بالإختيار أو الرفض، ليس كل كتاب يؤدي غرض مرآة لكل واحد من قرائه. لكن في حالة «المقالات التسع»، اعتقد أن الإستنتاج مبرر، وقراءة بورخس لقدر دانتى أعاننتني على قراءة قدر بورخس. في مقالة قصيرة نُشرت في «لابرينسا» في ١٩٢٦، كتب بورخس نفسه: (كنت أقول دوما أن الهدف الدائم للأدب هو عرض أقدارنا).

يوحى بورخس بأن دانتى كتب «الكوميديا» كي يكون، ولو للحظة واحدة، مع بياتريس. ليس بعيدا عن التصوّر أن بورخس كي يكون مع امرأة (أي امرأة من الكثيرات اللاتي تاق اليهن)، يكون مطلعا على غموضها، يكون أكثر من مجرد صانع كلمات، يكون أو يحاول أن يكون عاشقا ومعشوقا من أجله هو لا من أجل إختراعاته، خلق الألف، مرة تلو المرة، في كل أعماله. في ذلك المكان الشامل الخيالي حيث كل شيء ممكن أو مستحيل، أو في ذراعسي الرجل الذي هو كل الرجال، هي، البعيدة المنال، قد تكون له، أو إن لم تكن ترغب أن تكون له، فعلى الأقل لن تكون له تحت ظرف اقل إبلاما، لأنه هو نفسه من إختراعها.

لكن كما عرف بورخس، الأستاذ في حرفته، جيدا، ان قوانين الخيال

هي مستبدة مثل تلك التي للعالم الذي ندعوه واقعيا. تودالينا بيلار في «الظاهر»، بياتريز بيتربو في «الألف»، لا يحجب الراوي المفكر بورخس، الذي يحبهما. لأجل القصة، هاتان المرأتان غير جديرتين بالبياتريسات - تودالينا نفّاحة، عبدة للموضة، (تعتني بالكمال أكثر من الجمال)؛ بياتريز هي حسناء مجتمع مفتونة على نحو داعر بابن عمها البغيض - لأنه، من أجل ان يعمل الخيال، يجب ان تحدث المعجزة (إلهام الألف، أو إلهام الظاهر الجدير بالذاكرة) وسط الفنانين العمي والتافهين، بما فيهم الراوي. لاحظ بورخس مرّة أن قدر البطل العصري هو ليس بلوغ إثاكا أو الحصول على الكأس المقدسة. ربما أساء، في النهاية، نبع من إدراك أن عمله بدلا من أن يمنحه لقاء ايروتيكا ساميا ومرتبجي، إقتضى منه أن يفشل: لن تكون بياتريز بياتريس أبدا، لن يكون هو دانتى، سيكون بورخس فقط، عاشق حلم يتخبط، ما زال عاجزا، حتى في مخيلته، على استحضار امرأة واحدة، محققة وتقريبا كاملة، من أحلام يقظته.

بورخس وأمنيته لو كان يهوديا

(حسن، ما أنت؟) قالت الحمامة. (يمكنني أن أرى أنك تحاولين شيئا ما)

« مغامرات آليس في بلاد العجائب » الفصل ٥

في عام ١٩٤٤، بدأ عملاء مخابرات هتلر بالوصول الى مدريد للإعداد الى طريق فرار من ألمانيا للنازيين المهزومين. بعد سنتين، لأسباب أمنية، إنتقلت العملية الى بوينس آيرس حيث إستقرت داخل القصر الرئاسي بإتفاق مع الرئيس المنتخب حديثا، خوان دومينغو بيرون. كانت الأرجنتين ظلت محايدة أثناء الحرب العالمية الثانية، لكن أغلب جيشها دعم هتلر وموسوليني. الطبقة البورجوازية الثرية المعروفة بعدائها للسامية، رغم انها عارضت بيرون في كل شيء تقريبا، بقيت صامته حول نشاطاته المؤيدة للنازية. في غضون ذلك، بدأت الشائعات حول ما يحدث تدور في أوساط الجالية اليهودية. في عام ١٩٤٨، في سبيل إخماد الإحتجاجات الأولية لليهود الأرجنتينيين، قرر بيرون تعيين سفير لدولة اسرائيل المبتدعة حديثا وإختار والدي، بابلو مانغويل، للمنصب. لأن أبي كان يهوديا (كانت أسرته جاءت من أوروبا وإستقرت في واحدة من مستوطنات البارون هيرش في الجزء الداخلي من الأرجنتين)، أثير الكثير من الإعتراضات على تسميته، خاصة من وزير الشؤون الخارجية، التي يشغلها تقليديا القوميون الكاثوليك. إقترح الوزير مرشحا مسنودا من الفاتيكان، لكن بيرون، الذي أدرك مدى حاجته الى تأييد اليهود، تمسك

موقفه. في السنوات اللاحقة، وبرغم الأدلة الوثائقية المتنامية، أنكر ييرون أنه ساعد يوما قضية النازيين وذكر بتعيين والدي كيرهان على تعاطفه اليهودي. نحن نعرف اليوم أن من بين أكثر المحمين من قبل ييرون صيتا سيئا هما أدولف ايخمان وجوزيف مينغل.

في أرجنتين ييرون، كان خورخه لويس بورخس واحدا من المفكرين القلة الذي جهر بصوته ضد النازية. منذ وقت مبكر، في نيسان ١٩٣٤، في رد على إتهام من محرري المجلة القومية كريسل (بأنه) أخفى بمكر نسبه اليهودي))، نشر بورخس نصا قصيرا عنوانه «أنا، يهودي»، اعترف فيه بأنه غالبا ما كان يهجه تخيل نفسه يهودي، لكنه، للأسف، غير قادر على تعقب أي أثر عن نسب يهودي في المتين سنة الماضية من تاريخ أسرته. مع ذلك، لم يشعر أبدا بأنه من الضروري الدفاع عن إيمانه بأهمية وقيمة الثقافة اليهودية التي غدت أده (قصص الكتاب المقدس، حكمة التلمود، علم غير شوم شوليم^(٥٥)، كوايبس ميرنيك وكافكا، شعر هاينريش هاينه، اسطورة الغوليم^(٥٦)، غموضات القابالا)، سخر من المعادين للسامية الذي بحثوا بهوس عن الجذور اليهودية لكل اعدائهم. (بالحديث إحصائيا)، قال بورخس متأملا، (كان اليهود قلة قليلة. ماذا نقول عن شخص في العام ٤٠٠٠، يكتشف في كل مكان سليلي سكان سان خوان [واحدة من المقاطعات الأقل سكانا في الأرجنتين]؟ باحثينا سعوا وراء العبرانيين، ولم يسعوا أبدا وراء الفينيقيين، الميديين، العثمانيين، البربر، البريتونيين

(٥٥) (١٨٩٧-١٩٨٢)، فيلسوف ومؤرخ، هاجر من ألمانيا الى فلسطين، يُعتبر مؤسسا للدراسات الأكاديمية الحديثة عن القابالا.

(٥٦) في الفولكلور اليهودي، غوليم هو كائن حي في هيئة بشر، مخلوق بالكامل من مادة غير حية. وتستخدم الكلمة في العهد القديم لتعني <<العدم الشكل>>، وهي تشير ضمنا الى الكائن البشري غير الكامل في نظر الله.

الليبيين، السيكلوب، أو اللايث. ليالي الاسكندرية، بابل، قرطاجة، ممفيس لم تنجح أبداً في استيلاء جدّ واحد؛ كانت هي فقط قبائل البحر الميت الحميرية التي مُنحت هبة كهذه).

هو أيضا لم يشجب الثقافة الألمانية. في مقال نُشر في ٢٤ آذار ١٩٣٩ في الإل هوغار (مجلة اسبوعية للعائلة واسعة الانتشار)، كتب بورخس نقداً لكتاب شخص يدعى لويس غولدنج، معنون على نحو مشوّوم بـ«المشكلة اليهودية». إتفق بورخس مع هجوم غولدنج على معاداة السامية، لكنه لم يتفق مع تكتيكات المؤلف. معاداة السامية، قال بورخس، (تسعى على نحو مضحك) الى إنكار مساهمات اليهود في ثقافة ألمانيا؛ غولدنج يسعى (على نحو مضحك) الى تحديد ثقافة ألمانيا بمساهمات اليهود وحدهم. إنه يعلن العنصرية بكونها مضحكة، لكن هو، بتمائل ذليل تقريبا، لا يفعل شيئا سوى مقابلة العنصرية اليهودية بالعنصرية النازية. إنه يتنقل باستمرار من دفاع ضروري الى هجوم ضاري غير ضروري، لأن مزايا اسرائيل لا تتطلب عيوب ألمانيا. غير ضروري وغير حكيم، لأن هذا هو الى حد ما مماثل لقبول طريحة العدو، التي تسلّم باختلاف جذري بين اليهودي وغير اليهودي). بعد عام، بفترة وجيزة قبل الغزو الألماني للدانمارك، دوّن بورخس حوارا مع أرجنتين محب للألمان. في رأي بورخس، محاوره هو تناقض: أكثر منه عاشقا لألمانيا (لثقافتها التي لا يعرف عنها شيئا)، هو مجرد كاره لانكلترا. هو أيضا معاد للسامية: هذا يعني، هو يريد أن يرحل من الأرجنتين الحالية السلافو-جرمانية التي يتباهى اعضاءها بأسماء ألمانية الأصل (روزنبلات، جروينرغ، نيرينشتاين) وبالتحدث بلهجة ألمانية، الليديشية.

لكن ما وراء السخرية، إعتقد بورخس بأن الثقافة اليهودية لها، ميتافيزيقيا، وزنها الرمزي. أحسّ أن هتلر وضع لنفسه هدفا كان في

النهاية مستحيلا - محق الثقافة اليهودية - لأن الثقافة اليهودية (كما اعتقد بورخس) مُثَّلة في جوهر الثقافة الإنسانية؛ إن كان الأمر كذلك، فإن أمنية هتلر بإزالة اليهود كانت مجرد جزء من آلة عالمية معدَّة *in aeternum* (٥٧) لإثبات البقاء اليهودي. (النازية هي غير واقعية)، كتب في «تعليق على ٢٣ آب ١٩٤٤»، اليوم الذي تحررت فيه باريس. (إنه أمر لا يطاق؛ يمكن للبشر فقط أن يموتوا من أجله، يكذبون من أجله، يُقتلون ويُجرحون من أجله. لا أحد، في صميم اعماق كيانه، يمكن أن يتمنى له النصر. ساجازف بهذا الخدس: هتلر أراد أن يكون مهزوما). بعد سنتين، في القصة القصيرة «دويتشه ريكيم» (نوع من نذير لرواية جوناثان ليتل «الأخيار»)، يحاول ضابط نازي تعليل نفسه وأفعاله: (كان العالم يموت من يهوديته ومن مرض اليهودية ذاك الذي هو عقيدة يسوع؛ نحن علمناه العنف وعقيدة السيف. الآن، ذاك السيف سيقتلنا، ونحن نشبه الساحر الذي يحوك ماتهة، يُجبر على الطواف فيها حتى آخر العمر، أو نشبه داوود الذي أعلن حكما على رجل غريب وأدانه بالموت، وعندئذ سَمِعَ الوحي: >أنت هو ذلك الرجل<). ثم يعبر الضابط النازي بهذه الكلمات القوية عن هلاكه: (إن لم يكن النصر والظلم والسعادة لألمانيا، دعها تكن للأمم الأخرى. دع الفردوس يوجد، حتى لو كان مكاننا الجحيم).

(مثل الدروز، مثل القمر، مثل الموت، مثل الاسبوع القادم، يشكّل الماضي البعيد جزءً من تلك الأشياء التي يمكن أن تعتني بالتجاهل)، كتب بورخس في «أنا، يهودي». في حالة كهذه، عندما يكون الخير والشرّ مححوان باللامبابة نفسها، سيعاد إختراع أحداث الماضي وذكرى زائفة مُعَيَّنة كحقيقة. هذا ما حدث بالضبط في واحدة من قصصه المتأخرة،

(٥٧) <<الى الأبد>>، باللاتينية في الأصل.

«يوتوبيا رجل منهك». يصف بورخس هنا كابوسا يقع في المستقبل، يُقَاد فيه هو من قبل دليل خدوم يشرح له العالم الجديد البديع. في لحظة معينة، يلمح بورخس برجا مقببا. (ذاك هو المحرقة)، يشير دليله. (في الداخل هي الحجر المهلكة. يقال أنها أُخترِغت من قبل رجل خير كان إسمه، كما أعتقد، ادولف هتلر).

بورخس - رجل صادق في فكره، مبجل، متواضع - كان يتمنى أن لا يكون متذكراً؛ كان يأمل أن يبقى بعضا من كتاباته، لكن بالشهرة كان هو غير مكترث. كان يتوق الى نسيان شخصي ((من أجل ان تكون الى الأبد، لا من أجل أنك كنت)، يقول في قصيدة) ومع ذلك كان يخشى ذاكرة التاريخ النزوية، أو بالأحرى، النزوية التي غمِل بها الى إعادة كتابة التاريخ كي يلائم نزواتنا الأكثر دناءة، الأكثر حقارة. ذلك هو السبب الذي جعله يزدري السياسة ((النشاط الأكثر خسة من كل الأنشطة البشرية)) وآمن بحقيقة الخيال ويقدرتنا على رواية قصص حقيقية.

لَفْقَه

(أرجوك جلالتك، قال الولد^(٥٨)) (أنا لم أكتبه، وهم لا يستطيعون إثبات ذلك: ليس هناك إسم موقع في النهاية).

(إن لم توقعه)، قال الملك، (فهذا لا يجعل الأمور إلّا أكثر سوءً. <لا بد> أنك قصدت الأذى، وإلّا كنت وقعت بإسمك كأى رجل صادق).

«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ١٢

في ٢٩ تشرين الأول ١٩٣٢، نشرت جريدة «كريتيكا» البوينس آيرسية الإعلان التالي في أسلوب رديء لم يكن غريبا على قرائها:

(ستنشر الكريتيكا واحدة من أكثر الروايات البوليسية إثارة. حبكتها مبنية على أحداث وقعت في بوينس آيرس. من حادثة واقعية صدمت قبل وقت قريب أبناء هذه المدينة، بنى المؤلف قصة مؤثرة يصبح الغموض فيها أكثر شدة وأكثر شدة مع كل صفحة من «El enigma de la calle Arcos» [«لغز شارع آركوس»]. مَنْ قتل زوجة غالفان، لاعب الشطرنج؟ أو هل كان شكلا غريبا من الانتحار؟ كيف إختفى المجرم بعد أن إرتكب فعلته؟ كيف غادر المجرم غرفة الضحية من دون أن يكسر أي قفل؟ رحلة طويلة لصندوق ملئ بالمجوهرات. تبدأ غدا، الأحد، في جميع طبعاتنا).

نجاح المسلسل الذي ظهر بتوقيع الإسم الذي لا يُصدّق لساولي لوستال، أدى الى نشره في شكل كتاب بعد سنة من ذلك. في ٤ تشرين

(٥٨) الولد في ورق اللعب.

الثاني ١٩٣٣، تعلن دعاية في نفس الصحيفة أن «لغز شارع آركوس» هي الآن متاحة للبيع. (أول رواية بوليسية أرجنتينية عظيمة. إنها تنحى تماماً عن النماذج القديمة لهذا النوع الأدبي الذي يحفل بمناظر بشعة وأحداث شبه حقيقية. مفعمة بالعاطفة والواقعية، بالإنارة والتشويق، إنها إنجاز حقيقي. مجلد سميك برسوم توضيحية وبسعر ٩٥ سنت فقط). الكتاب، الصادر عن دار آم-باس، يبلغ عدد صفحاته ٢٤٥. رسّام الصور التوضيحية بيدرو روخاس، الذي يطابق أسلوبه، بالحكم من صورة الغلاف، أسلوب الكتابة.

أمر عسير جداً إعطاء القارئ الذي يتحدث الانكليزية إحساساً بالأسلوب الشنيع. دعوني أحاول:

لحظات فيما بعد، في الغرفة المكيفة لمكتب الحرّاس، كان اوسكار لارا وسواريز ليرما - الأخير يستمتع بهدوء ببضع رشقات من الماته - يتحدثان حول الدافع الذي قاد الصحفي هناك، في مثل ليلة هائجة كهذه. لم يأخذ من المساعد وقتاً طويلاً لنقل الوقائع التي كان الآخر يدوّنّها بإهتمام خاص. ما أن أتمّ المهمة حتى سُمع رنين الهاتف. اقترّب المساعد من الآلة، نازعاً المستقبل من الكلاب، ضاغطاً إياه على أذنه، وبين ضابط الشرطة والشخص المتصل دار هناك الحوار التالي، كما نشأ فيما بعد بواسطة المتحدثين نفسيهما.

بعد ثلاثين سنة من صدور الرواية، نشر الناقد انريكة اندرسون إمبرت في مجلة فيلولوجيا مقالاً بعنوان «مساهمة جديدة في الدراسة عن مصادر بورخس». فيها، أشار اندرسون إمبرت الى أن بورخس إستخدم «لغز شارع آركوس» كنموذج لقصة «El acercamiento a Almotásim» («الإقتراب من المعتصم»)، قصة توهم بأنها نقد لرواية بوليسية بذلك

الإسم، كتبها المحامي مير بهادور علي. وفقا لبورخس، الأصل المزيّن برسوم توضيحية كان نُشر في بمباي عام ١٩٣٢ وأعيد طبعه من قبل فيكتور غولانش في لندن سنتين فيما بعد، مع تقديم بقلم دوروثي آل سايزر وإغفال ((ربما متكرماً))، قال بورخس) الرسوم التوضيحية.

لم تظهر «الإقتراب من المعتصم» لبورخس أول مرّة في مجلة دورية (كما فعل مع معظم كتاباته) بل في مجموعة من المقالات «Historia de la eternidad» («تاريخ الخلود»، ١٩٣٦)، الواقع أنها كانت نُشرت في كتاب ضمن كتابات غير روائية، في ملحق يحمل العنوان الرزين «ملاحظتان» (>الملاحظة> الثانية هي مقال عن <فن الإهانة>)، أوحى فيه لقراءه الأولين أن مير بهادور علي كان شخصا حقيقيا وأن كتابه (بدمغة محترمة من غولانش) كان متاحا للشراء. مأسورا بنقد بورخس الحماسي، طلب صديقه ادولفو بيوي كاسارس نسخة من لندن. لكن من دون نجاح. كان نص بورخس سيخضع على الأقل لتناسخين. في ١٩٤١، جعل «الإقتراب من المعتصم» جزءً من الأدب الروائي، في مجموعته القصصية «El jardin de senderos que se bifurcan» («حديقة الدروب المتشعبة»). بعد ثلاث سنوات جعل كل مجموعة «الحديقة» القسم الأول من، ربما، أكثر كتبه شهرة، «Ficciones»، القسم الثاني كان إسمه «Artificios» ويشمل نصف دزينة من القصص الجديدة. من أجل التعقيد فقط، في الطبعات الحديثة لكتب بورخس (طبعة الالانزا، على سبيل المثال)، إستأصل «الإقتراب من المعتصم» من ال «ficciones» وعاد الى موقعه في «تاريخ الخلود».

في ١٣ تموز ١٩٩٧، في مقالة نُشرت في القسم الأدبي من اللاناسيون البوينس آيرسية، حاول القاص الأرجنتيني خوان جاكوبو باخارليا أن

يحسّن من تخمين اندرسون إمبرت وقال أن «لغز شارع آركوس» لم تكن فقط معروفة لبورخس بل هو مَنْ كتبها. وفقا لباخارليا، أن الكاتب اولىس بوتى دو مورا (صديق بورخس في شبابه)، أفشى له أن بورخس كان هو المؤلف لتلك الرواية البوليسية المنسية، التي، كما قال مورا لباخارليا، (كتبها بورخس مباشرة على الآلة الكاتبة، مخصصا لها ساعتين في اليوم).

بعد شهر، (١٧ آب)، نشر الروائي فيرناندو سورنتينو، أيضا في الاناسيون، ردّا على باخارليا. على نحو دمث، عنيد، محدد يُظهر سورنتينو إستحالة مثل هذا التأليف. مقدّمًا أسباب واقعية، حرفية، أخلاقية واسلوبية، يدحض سورنتينو حجج باخارليا. أولا، بورخس لم يتعلم أبدا الطبع على الآلة الكاتبة. ثانيا، بورخس لم يكتب أبدا رواية، جنس أدبي نبذه مرّات كثيرة، على الأقل فيما خصّ موهبته. ((تخيّل حبكة روائية هو أمر مبهج جدا))، قال ذات مرّة. (كتابتها بالفعل على الورق هو مبالغة)). ثالثا (وهذه ربما هي الحجة الأقوى لسورنتينو)، اسلوب الرواية الطنّان والإستخدام الشائن للغة الاسبانية هما بعيدان جدا عن الاساليب النثرية الدقيقة لبورخس (سواء في الصوت المعقد لفرته الباروكية في العشرينات والثلاثينات أو الصوت المقتصد للسنوات اللاحقة) ولا يمكن تخيّل رجلا واحدا قادرا على الإثنين. (أعتقد أن لا أحد يمكنه الكتابة باسلوب هو ليس اسلوبه الخاص به)، كما يحتاج سورنتينو على نحو معقول. (حتى ذاك الذي يتنوي على المحاكاة الساخرة المفرطة سينتهي، عاجلا أو آجلا، الى إظهار اسلوبه الخاص بين المقاطع التي يلفقها). وهو يذكّرنا بأنه حتى في تلك المناسبات النادرة التي يقدّم فيها بورخس صوتا مغايرا في كتاباته (كما حين ينسب، في قصة «الألف»، قصيدة رديئة جدا الى منافسه)، فإن ذكاء بورخس، مزاجه، ومفرداته الدقيقة تشرق بين ثنايا أبياته الملفقة البشعة. بالنسبة لسورنتينو، ليس هنالك شيء اسمه القناع الأدبي الكامل.

هنا يمكننا أن نضيف قائلين أن بورخس كانت له أذنا خارقة للطبيعة للشعر القبيح، وسخر منه على نحو عديم الرحمة. بفضل ذاكرته غير العادية، كان يمكنه تلاوة نفث طويلة من مقاطع شعرية رهيبة من نظم كتاب شهيرين وآخرين أقل شهرة، وكان يحاكي خطابهم على نحو ساخر (كما يشير سورنتينو) في عدد من كتاباته. قصة هزلية واحدة، كُتبت مع بيوي، «El Testigo» («الشاهد»)، يحاكي فيها إثنين من المؤلفين بسخرية أسوأ الخطب الأرجنتينية، وفي بدايتها شعار إقتباس من إيسايا ٥: ٦، من دون إقتباس العبارة المعنية. بحثت عن هذه العبارة، فكانت تقول، (ثم قال أنا، وأسفاه! لأنني خرب؛ لأنني إنسان ذا شفتين نجستين، وأقيم وسط أناس ذوي شفاه نجسة). وعي أدبي كهذا هو غير موجود أبدا في «لغز شارع آر كوس».

ينتهي سورنتينو مع واقعة أخيرة واحدة، تُدمر حجة باخارليا: هوية الاسم المستعار بوضوح <ساولي لوستال>. في ٢٧ شباط ١٩٩٧، نشر شخص يدعى توماس إي جوردانو رسالة في جريدة الكلارين البوينس آيرسية، تنص على أنه بعد قراءة الإعلان عن طبعة جديدة لرواية «لغز في شارع آر كوس» (بقلم مؤلف بقيت هويته مجهولة)، شعر أنه مجبر على توضيح الغموض. وفقا لجوردانو، إسم Sauli Lostal كان جناسا تصحيفيا لإسم Luis Stallo، جتلمان كان لوالده معه علاقة تجارية سريعة، ولم يكن رجل أدب بل رجل أعمال، وهو إيطالي مثقف بعض الشيء كان إستقر في الأرجنتين بعد أن طاف حول العالم. (روحه الفلقة)، كتب جوردانو، (أضحت قوية بعد تكريس لا يلين للقراءة، مجبرة إياه على المشاركة عام ١٩٣٣ في مسابقة نظمها الجريدة المسائية الشعبية الكريتيكا، التي كان قراءها يطالبون ببدل أكثر إبداعا من رواية «Le Mystère de la chambre jaune» [«غموض الحجرة الصفراء»] بقلم

غاستون ليرو، التي كانت نهايتها محيية للآمال الى حد ما). النتيجة كانت «لغز شارع آركوس». بعد النظر في دليل الهاتف لمدينة بوينس آيرس للأعوام ١٩٢٨، ١٩٣٠، ١٩٣١، و١٩٣٢ كُشف عن وجود إسم لويس أي ستاللو من سكنة المدينة أثناء تلك السنين. برغم هذه الحقائق التي لا تقبل الجدل، يستمر عزو «لغز شارع آركوس» الى بورخس. حتى كتاب نيكولاس هفت المعصوم عن الأخطاء «Bibliografia complete» عن بورخس، المنشور عام ١٩٧٧ من دار فوندو كولتورا ايكونوميكا، يستبقي هذا النسب في طبعاته المتأخرة.

« لغز شارع آركوس » هي الأكثر شهرة لكنها بالتأكيد ليست النص الوحيد الرديء المنسوب الى بورخس. في ١٩٨٤، على سبيل المثال، نشرت المجلة الإيطالية المهية النوفي ارغومتي، التي كان يدير تحريرها البرتو مورافيا، ليوناردو سكاتشا، انزو سيشيليانو (ثلاثة من أكثر الأسماء تميزا في المشهد الأدبي الايطالي)، قصة « El misterio de la cruz » («غموض الصليب»)، منسوبة الى بورخس. تقول الرسالة المرفقة أن القصة كُتبت في عام ١٩٣٤ وترجمت على يد الكاتب والمترجم الرائع فرانكو لوتشتيني، والسماح بنشرها مُنح من قبل بورخس نفسه وواحد من الناشرين الايطاليين، فرانكو ماريا ريتشي. في رسالة مفتوحة الى جريدة اللاستامبا التورينية، أنكر لوتشتيني أنه ترجم القصة يوما، التي هي، كما قال، لا فقط لا تشبه أي شيء كتبه بورخس بل أيضا (تبدو بأنها مكتوبة بقلم شخص شبه أديب).

في عام ١٩٨٩، نشرت المجلة المكسيكية البلورال، التي أسسها الشاعر اوكتافيو باز، قصيدة عنوانها «Instantes» («لحظات»)، يُفترض أن بورخس كتبها في العام الذي توفي فيه. كانت القصيدة مستهلة بتعليق مدهن بقلم شخص يدعى موريسيو سيكاناور، الذي كتب ان المقطوعة

كانت (جبلى بقوة فنية في التركيب). القصيدة هي محاكاة غبية مفرطة
العاطفة لن تليق حتى ببطاقات التحيات لهالمارك. والقصيدة تُقرأ (في
ترجمة حرفية، وفي رأيي، سخية):

لو قُدر لي أن أحيأ ثانية لحاولت إرتكاب المزيد من الأخطاء في الحياة
القادمة.

لن أحاول أن أكون كاملاً، سأسترخي أكثر.
سأكون أكثر حماسة من قبل، في الواقع
سأخذ أشياء قليلة على محمل الجد.
سأكون صحيحاً أقل.

سأجازف أكثر، سأسافر أكثر، سأرقب
غروب شمس أكثر، أتسلق جبلاً أكثر، أسبح في أنهر أكثر.
سأذهب الى أمكنة أكثر حيث لم أكن من قبل، أكل
آيس كريم أكثر ويقول أقل، ويكون لي مشاكل أكثر
ومشاكل متخيَّلة أقل.

كنت واحداً من أولئك الناس الذين يحيون على نحو حسي، خصيب
كل صباح من حياتهم؛ بالطبع كان لي لحظات من سعادة.
لكن إن قُدر لي العودة الى الوراء لحاولت إمتلاك
لحظات طيبة فقط.

في حال أنت لا تعرف، أن هذا هو ما صُنعت منه الحياة، لحظات فقط؛
لا تغفل عن اللحظة الراهنة.

كنت واحداً من أولئك الذين لا يذهبون الى أي مكان من دون
ثرموتر،

قنينة ماء ساخن، مظلة وباراشوت؛

لو قُدر لي ان أحيا ثانية، لسافرت خفيف المتاع.

لو قُدر لي ان أحيا ثانية، لبدأت السير حافيا

في بداية الربيع مواصلا على هذا النحو حتى الخريف.

سأركب دَوّامة الخيل، سأرقب غروبات شمس أكثر

وسألعب مع الأطفال أكثر، إن كان لي حياة أخرى أمامي.

لكني في الخامسة والثمانين عجوز وأعرف أنني أموت.

بعد ثلاث سنوات، ظهرت في الكوينز كواترلي ترجمة جديدة لهذه

القصيدة، بقلم اليستير رايد، التي قامت سابقا بترجمة رائعة لعدة نصوص

من بورخس. لا أحد يعترض.

ثم، في ٩ مايس ١٩٩٩، نشر الناقد فرانثيسكو بيرجيل في جريدة

الال بايسيس المدريدية الإكتشاف التالي: (المؤلف الحقيقي للقصيدة

الابوكريفاوية^(٥٩) هي كاتبة أمريكية غير معروفة تدعى نادين ستاير،

نشرتها عام ١٩٧٨، قبل ثمان سنوات من وفاة بورخس في جنيف،

عندما كان في السادسة والثمانين من العمر). النص (كقطعة من نثر شعري

طنان) ظهر في الدورية الفاميلي سيركس اللويزفيلية، كنتاكي، في ٢٧ آذار

١٩٧٨ وظهر منذ ذلك الحين، في عدد من نسخ مختلفة، في كل أنواع

الأمكنة المختلفة، من الريدروز دايجست الى الكتابة المطبوعة على التي

شيرتات.

لا شك أنه منذ نشوء الأدب، كان كل نوع من الكتابات منسوب

الى كُتّاب شهيرين لأسباب متنوعة: نية صادقة لكشف المؤلف الحقيقي

لنص معين، نية غير صادقة لإضفاء هيبة على النص، وسيلة مأكرة لإضفاء

(٥٩) apocryphal، ابوكريفاويّ: مشكوك في صحته أو نسبته الى مؤلفه. [المورد]

مجد على المنسوب اليه النص. بورخس نفسه، في واحدة من أكثر قصصه شهرة، «بيير مينار، مؤلف الكيخوته»، يضيف (بسخرية، بالطبع) احتمالية مستقبلية لقائمة من النوايا: لإضفاء حياة جديدة على نص معين، هذا يعني، قراءة جديدة، لرؤية النص في محتوى مختلف وغير متوقع. (عند نسب «محاكاة المسيح» الى فيردينان سيلين أو الى جيمس جويس)، يتساءل بورخس في ختام القصة، (ألم يكن هذا كافيا لتجديد هذه المواعظ الروحية، الواهية؟)

لا أعتقد أن هذا هو ما كان في أذهان أولئك الذين إتهموا بورخس على رواية «لغز شارع آر كوي» أو قصيدة نادين ستاير. في أي حال، مهما كانت نوايا متهميه، إقتراح بورخس يستأهل الريادة، بما أنه يضيف على فكرة <التلفيق> دلالة إيجابية ننكرها نحن في الغالب.

في ليلة الكريسماس عام ١٩٣٨، غادر بورخس منزله ليجلب صديقه إيماريسو بلاتيرو. كان دعاها الى العشاء وحمل معه هدية لها، بلا شك كتاب. إذ كان المصعد عاطلا، صعد السلم راكضا دون أن يلاحظ أن واحد من مصراعي نافذة كان مفتوحا. شعر بأن شيئا يكشط جبهته، لكنه لم يتوقف ليرى ما حدث. عندما فتحت ريسا بلاتيرو له الباب، أدرك بورخس، من نظرة الرعب التي إرسمت على وجهها، أن شيئا خطيرا حدث. لمس جبهته: كانت سابحة بالدم. برغم علاج الإسعاف الأولي، تلوث جرحه، وظل لإسبوع طريح الفراش، معانيا من هذيان وحمى عالية. ذات ليلة، إكتشف أنه لا يستطيع الكلام: أخذ الى المستشفى لعملية عاجلة، لكن تعفن الدم كان بدأ. لشهور، ظن لأطباء أنه سيموت. في سيرته الذاتية، التي أملاها بالانكليزية، وصف بورخس نفسه الحدث، الذي نفع كأساس لقصة قصيرة، «الجنوب». يكتب: (حين بدأت بالشفاء، خشيت على سلامة عقلي. أتذكر أن أمي أرادت أن تقرأ لي من كتاب كنت إشتريته

لتوي، «من الكوكب الصامت» لسي أس لويس، لكني لليلتين أو ثلاثة واصلت صدها. أخيراً، تغلبت عليّ، وبعد سماع صفحة أو صفحتين أجهشت بالبكاء. سألتني أمي لم هذه الدموع. <أنا أبكي لأنني أفهم>، أجبته. بعد قليل، تساءلت إن كنت أستطيع يوماً العودة الى الكتابة. كنت سابقاً كتبت بضع قصائد وعشرات المقالات النقدية القصيرة. فكّرت لو أنني حاولت كتابة نقد الآن وفشلت، سأنتهي فكرياً، لكن إن حاولت شيئاً لم أفعله حقاً من قبل وفشلت فلن يكون ذلك شيئاً جذاً وربما حتى يهيأني لكشف نهائي. قررت أنه يمكنني كتابة قصة. النتيجة كانت «بيير مينار، مؤلف دون كيخوته».

ظهرت «بيير مينار، مؤلف دون كيخوته» في عدد أيلول ١٩٣٩ من مجلة سور. في هذه القصة، التي تنكرت بزي مذكرات تسهم في طبعة تكريمية لبيير مينار، يصف بورخس المحاولة الابوكرىفاوية لمينار في كتابة «دون كيخوته» مرة ثانية: لا نَسْخُها، لا إنْجَاز مُعَارَضة^(٦٠). (طموحه المثير للإعجاب)، يكتب بورخس، (كان تقديم بضعة صفحات تتطابق - كلمة بعد كلمة وسطراً بعد سطر - مع تلك التي لميغيل دي ثرَفانتس). لاقت القصة نجاحاً هائلاً. هناهُ صديق أديب جتئلماَن عليها لكنه أشار الى أن الجهد كان الى حد ما بلا نفع، بما أن أي قارئ مثقف يعرف كل تلك الوقائع عن مينار.

ستراتيجية بورخس هي ذات حدّين. من جانب، يوحى (هازلاً، بلاشك) بأن التآليف هو شيء عَرَضِي، كيفما إتفق وبأن أي مؤلف، بأخذه في الحسبان الوقت المناسب والمكان المناسب، يمكن أن يكون

(٦٠) أثر أدبي أو فني أو موسيقي يحاكي فيه صاحبه اسلوب أثر سابق. [المورد]

المؤلف لأي نص. العبارة التي تتصدّر ديوانه الأول من القصائد، «Fervor de Buenos Aires»، الذي كتبه ولم يكن يتجاوز الرابعة والعشرين من العمر، تعلن مسبقاً: (إن كانت صفحات هذا الكتاب أنجبت قصيدة واحدة ناجحة، فليسامح القارئ فظاظتي على كوني الأول الذي تملكها. في عدمننا نحن بالكاد نختلف؛ هي ظروف تافهة وتصادفية جعلت منك القارئ لهذه التمارين وأنا كاتبها).

من جانب آخر، يشير بورخس الى أن القارئ هو الذي يحدد طبيعة النص - مثلاً عبر نسب مؤلف معين له. نفس النص الذي يُقرأ وهو مديح بقلم كاتب يتغيّر عندما يُقرأ وهو مديح بقلم كاتب آخر. «دون كيخوته» المكتوبة بقلم ثرفانتس (شخص مطلع ومثقف من القرن السابع عشر) هي ليست نفس تلك الـ «دون كيخوته» المكتوبة بقلم مينار (معاصر ويليام جيمز). «لغز شارع آركوس» المنسوبة الى ساولي لوستال هي ليست «لغز شارع آركوس» المنسوبة الى بورخس. ما من كتاب هو برئ بالكامل من التضمّن^(٦١)، وكل قارئ لا يقرأ الكلمات على الصفحة فحسب بل الموجات القرينية التي يثيرها المحتوى والتي ترافق وجوده. من وجهة نظر كهذه ليس هنالك <إنتحال>، بل مجرد كتب مختلفة يحدث أنها تتقاسم نصّاً مطابقاً.

كتابات بورخس الخاصة به ملأى بمثل هذه الإنتحالات الإعتاقية. من بينها هناك:

● كُتّاب مثل المشار إليهما سابقاً، مير بهادور علي وبيير مينار،

(٦١) معنى إضافي توحيه الكلمة علاوة على معناها الأصلي. [المورد]

وآخرين، مثل الانكليزي غريب الأطوار هربرت كوين^(٦٢)، مؤلف تنويعات روائية لانهائية لرواية أصلية واحدة.

● نُسَخُ مغشوشة من مصادر مثقفة، كما في الـ <ترجمات> المجموعة في كتب مختلفة تحت إسم بورخس. هنا، قد يكون من المفيد الإلتباه الى أن محاولات بورخس الأولى على الرواية كانت تقليدات لرواية «Vies imaginaires» «حيوات متخيلة» لمارسيل شوب، سيرة حياة موجزة كتبها لمجلة الريفستا مولتيكولور دي لوس سابادوس منذ عام ١٩٣٣ فصاعداً، ومن ثم جُمِعت بعد سنتين في كتاب «تاريخ كوني للعار».

في هذه النصوص القصيرة، كلا المصادر والإقتباسات التي إستخدمها بورخس كانت متحوّلة على يده خلال التفسير وفي الترجمة. عندما ترجم المترجم الرديء جداً اندرو هيرلي «تاريخ كوني للعار» في طبعة رديئة من الفاينكغ في عام ١٩٩٨، حاول <إحياء> النص بنتائج مضحكة. (استخدمتُ اللغة الانكليزية من مصادر أصلية)، يقول هرلي. (وبالتالي، يتحدث أفراد عصابات نيويورك في «الراهب ايستمان»)، (واحدة من القصص) (كما اقتبس عنهم ازبوري^(٦٣))، لا كما يمكن أن أترجم اسبانية بورخس الى انكليزية عادية، إذ لا يبدو منطقياً أن أترجم ثانية ترجمة بورخس). هكذا يعترف هرلي بعدم الكفاءة.. من

(٦٢) مؤلف ايرلندي خيالي، موضوع قصة بورخس «فحص أعمال هربرت كوين» (١٩٤١).

(٦٣) هربرت ازبوري (١٨٨٩-١٩٦٣)، كاتب وصحفي أمريكي كتب حول الجريمة المنظمة، له كتاب «عصابات نيويورك»، الذي إقتبسه للسينما مارتن سكورسيزي عام ٢٠٠٢ بنفس العنوان، وفاز عنه بأوسكار أفضل <<سيناريو أصلي غير مقتبس>>!

الواضح أن هرلي يجهل أن بورخس دعا هذه القصص <تمارين على النثر القصصي>.

● كُتِبَ متخيَّلة معلق عليها بحواشي على نحو دقيق، كما في مصادر مختلفة مقدَّمة في قصصه ومقالاته، أو مقتبَس عنها، مثل الانسيكلوبيديا الصينية الجديرة بالذكر، التي قُسمت الحيوانات على نحو إقتراضي الى ((أ) تلك التي تنتمي الى الامبراطور، (ب) المحنطة، (ج) تلك التي هي مدجَّنة، (د) الخنازير الرضيعة، (هـ) الحوريات، (و) البهائم الخرافية، (ز) تلك المرسومة بفرشاة رفيعة من شعر الجمل، (ح) أخرى، (ط) تلك التي كسرت زهرية، (ي) تلك التي عن بعد تشبه الذباب). وبالطبع، هناك الإختراعات الاسطورية المصطنعة مثل الكون الموازي لـ «ثُلُوين او كبار، أوريستيرتيوس» و«مكتبة بابل».

ومع ذلك، كل هذه الخيالات لم تكن بلا مسوِّغ؛ هي إختراعات ضرورية، محسَّوة في صفحات أغفل تاريخ الأدب عن حشوها. إقتباس الانسيكلوبيديا الصينية زوّد ميشيل فوكو بنقطة انطلاق لكتاب «Les Mots et les Choses» («الكلمات والأشياء»). من دون «مكتبة بابل» (وبورخس [Borges] نفسه، بالإسم المستعار خوان دي بورخس [Borges]) ما كان امبرتو ايكو قادرا على كتابة «إسم الوردية». هربرت كوين سابق من حيث الزمان ضروري لـ «OULIPO»^(٦٤). مينار هو الصلة

(٦٤) مختصر لعبارة «Ouvroir de Littérature Potentielle» («ورشة الأدب المحتمل»)، وهو تجمع حرّ من كُتّاب وعلماء رياضيات ناطقين، بشكل رئيسي، بالفرنسية، يسعون الى إبداع أعمال تستخدم تقنيات الكتابة المقيدة. تأسست عام ١٩٦٠ على يد ريمون كينو وفرانسوا لو ليونيه. من أعضائها البارزين الروائيين جورج بيريك وإيتالو كالفينو والشاعرين أوسكار باستيور وجان لسكور والشاعر والرياضي جاك روبو.

الواضحة بين لورنس ستيرن^(٦٥) وجيمس جويس، وليس خطأ بورخس أن فرنسا نست أن تمنحه ولادته. يجب أن نكون شاكرين لبورخس على مداواتنا بمثل هذه الأفعال الطائشة.

الإنتحال، إذن، في كون بورخس هو ليس خطيئة بحق الإبداع. إنه متضمن في فعل الإبداع نفسه وهو، سواء كان مدركا على نحو مكشوف أو مخفيا على نحو بارع، يحدث في كل مرة يكون فيها التعطيل المؤقت للكفر مطلوباً. (في البدء كانت الكلمة) تسألنا أن نؤمن لا فقط بأن (<الكلمة> كانت مع <الرب>) بل أيضا بأن (<الكلمة> كانت هي <الرب>)، بأن «دون كيخوته» لم تكن فقط الكلمات المقررة من قبل مينار، بل أنه هو أيضا مؤلفها.

الحياة، التي تزودنا مرّات كثيرة بصور، تزود بورخس نفسه بصورة زائفة كاملة عن وسيلة روائية بورخسية يُشبع بها القارئ نصّا معنا بالكمال الضروري لجواب شامل.

في نيسان ١٩٧٦، انعقد الاجتماع العالمي الثاني للباحثين الشكسبيريين في واشنطن دي سي. الجزء الهام من المؤتمر كان هو محاضرة عن شكسبير لخورخه لويس بورخس عنوانها «لغز شكسبير»، وتقاتل المئات من الباحثين وغيرهم، أشبه بمعجبات بفرقة روك، للفرز بشرف إحتلال واحد من المقاعد في أكبر قاعة متاحة في فندق هيلتون. كان من بين الحاضرين المخرج المسرحي يان كوت، الذي صارع، كما الآخرين، للحصول على مقعد يسمع منه الأستاذ وهو يكشف حل اللغز. ساعد رجلاان بورخس في الوقوف على المنصة ووضعوه في

(٦٥) (١٧١٣ - ١٧٦٨)، روائي واكليمي انجليكاني انكلو-ايرلندي، أبرز رواياته « حياة وآراء تريستام شاندي ».

مواجهة المايكروفون. يصف كوت المشهد في كتاب «جوهر المسرح»: وقف كل من في القاعة، واستمرّ الترحيب الحماسي عدة دقائق. بورخس لم يتحرك. أخيراً توقف التصفيق. بدأ بورخس بتحريك شفتيه. صوت همهمة غير واضحة كان مسموعاً من مكبرات الصوت. من هذه الهمهمة الرتيبة يمكن للمرء باعظم الآلام فقط تمييز كلمة وحيدة واصلت التردد كصراخ مكرر من سفينة بعيدة، محجوب صوتها بصوت البحر: (شكسبير، شكسبير، شكسبير...). كان المايكروفون منصوباً عالياً جداً، لكن لا أحد من القاعة تجرّأ وتقدم لتوطئته أمام الكاتب العجوز. تحدث بورخس لمدة ساعة من الزمن، ولمدة ساعة فحسب كانت هذه الكلمة المكررة - شكسبير - تصل إلى آذان المستمعين. خلال هذه الساعة، لا أحد نهض وغادر القاعة. بعد أن انتهى بورخس، نهض الجميع وبدأ أن هذا الترحيب الحماسي النهائي لن ينتهي أبداً.

بلا شك، كوت، مثل المستمعين الآخرين، منح النص غير المسموع قراءته الخاصة به وسمع في الكلمة المكررة - (شكسبير، شكسبير، شكسبير) - حل اللغز. ربما لم يكن هناك شيء يقال. بعون قليل من تكنولوجيا مزعجة، أنجز الأستاذ المتحلل هدفه. كان حوّل نصّه الخاص به إلى تلفيق مرنان مؤلف من قبل جمهور حافل ببيير مينارين.

الجزء الثالث مذكّرة

(رعب تلك اللحظة)، واصل الملك قاتلا، (لن أنساه أبدا،
<أبدا> !)

(ستنسى، مع ذلك)، قالت الملكة، (إلا اذا صنعت منه
مذكّرة).

« عبر المرأة » الفصل ١



موت شي غيفارا

(وإن لم يجدها في أي مكان؟) قالت.

(عندئذ سيموت، بالطبع).

(لكن لا بدّ أن ذلك يحدث في أكثر الأحيان)، قالت أليس مستغرقة في التفكير.

(إنه يحدث دائما)، قالت البعوضة.

«عبر المرأة» الفصل ٣

هل يمكننا قراءة السياسة كما نقرأ الأدب؟ ربما، أحيانا، في حالات معينة. على سبيل المثال: في ٨ تشرين الثاني ١٩٦٧، كمنت كتية صغيرة من الجيش البوليفي لمجموعة من ثوار حرب العصابات في إحدود مكسو بالشجيرات في الشرق القفّر من سوسر، قرب قرية لاهيغويرا. إنسان منهم قُبِضَ عليهما حيّين: مقاتل بوليفي، معروف ببساطة بإسم ويلي، وارنستو <شي> غيفارا، بطل الثورة الكوبية وقائد مادعاه الرئيس البوليفي، الجنرال رينيه بارينتوس، بـ <الغزو الأجنبي لعملاء كاسترو والشيوعية>. سامعا الأخبار، إستقلّ الليفتانت كولونيل اندريه سيليش من فوره طائرة هليكوبتر وطار الى لاهيغويرا. في مبنى مدرسة متداع للسقوط، كان لسيليش حوارا مدته خمسة وأربعين دقيقة مع أسيره. كانوا قلة الذين يعرفون عن ساعات شي الأخيرة؛ بعد صمت دام تسعة وعشرين عاما، سمحت أرملة سيليش أخيرا للصحفي الأمريكي جون لي اندرسون بمراجعة ملاحظات سيليش عن تلك المحادثة الإستثنائية. بصرف النظر عن أهميتها كوثيقة تاريخية، ثمة شيء مثير

للمشاعر حول واقع أن كلمات الرجل الأخيرة كانت سُجِّلَت بِاحْتِرَامٍ من قبل عدوّه.

(أيها القائد، اراك كئيّبا بعض الشيء)، قال سيليش، (هل يمكنك تفسير إنطباعي هذا؟)

(أنا فشلت)، أجب شي. (كل شيء إنتهى، وهذا سبب رؤيتك لي بهذه الحالة).

(هل أنت كوبي أم أرجنتيني؟) سأل سيليش.

(أنا كوبي، أرجنتيني، بوليفي، بيرواني، اكوادوري، الى آخره... هل تفهم؟)

(ما الذي جعلك تقرر القيام بعمليات في بلادنا؟)

(ألا ترى الحالة التي يعيش فيها الفلاحون؟) سأل شي. (إنهم تقريبا يشبهون البدائيين، يحيون في حالة من الفقر تبعث الكآبة في النفوس، لا يملكون سوى غرفة واحدة ينامون فيها ويطبخون، عرايا، مهجورين مثل الحيوانات)..

(لكن الشيء نفسه يحدث في كوبا)، ردّ سيليش.

(لا، هذا ليس صحيحا)، ردّ شي بالمثل. (أنا لا أنكر أن الفقر موجود في كوبا، لكن [على الأقل] لدى الفلاحون هناك وهما بالتقدم، في حين يعيش البوليفيون بلا أمل. تماما كما يولد، يموت، دون أن يرى يوما تحسّنا في الحالة الإنسانية).

السي أي أي أرادت شي حيّا، لكن يبدو أن أوامرهم لم تصل الى عميل السي أي أي الكوبي الأصل فيليكس رودريغيز، المشرف على العملية. أعدم شي في اليوم التالي. كي يجعلوا الأمر يبدو وكأن أسيرهم قُتل في المعركة، أطلق الجلادون النار على ذراعيه وساقيه. ثم،

إذ كان ششي يتلوّى على الأرض الماء، (من الواضح أنه عضّ رسغه في سعيه لتجنب الصراخ)، إخرقت رصاصة واحدة أخيرة صدره وملأت رئتيه بالدم. تمّ نقل جسد ششي بالطائرة الى فاليفراند، حيث وُضع مكشوفاً في نعش لعدّة أيام، تحت أنظار المسؤولين، الصحفيين وسكان المدينة. وقف سيليش ومسؤولون آخرون عند رأسه، حيث توضعوا امام الفوتوغرافيين، قبل <إخفاء> الجثمان في قبر سرّي قرب مهبط طائرات فاليفراند. صورة شي ميتا، بصداها الذي يرجع على نحو لا سبيل الى إجتنابه صورة المسيح الميت (الجسد النصف عاري والوجه الملتحي المتألم)، أمست واحدة من الأيقونات الأساسية لجبلنا، جيل لا يكاد يبلغ العاشرة من العمر عندما قامت الثورة الكوبية عام ١٩٥٩.

سَمِعْتُ خبر موت ششي غيفارا نحو نهاية سستي الجامعية الأولى والوحيدة في بوينس آيرس. كان تشرينا دافنا (بدأ الصيف مبكراً عام ١٩٦٧)^(٦٦)، وكنت وأصدقائي نرسم خططاً للسفر جنوباً والتخييم في جبال الأنديز الباتاغونية. كانت منطقة نعرفها جيداً. كنا نقوم برحلات شاقة الى باتاغونيا اثناء سنوات المدرسة الثانوية، يقودنا مرشدون يساريون ممتد عقائدهم السياسية من الستالينية المحافظة الى الفوضوية حرّة التفكير، من التروتسكية السوداوية الى اشتراكية ألفريدو بالاسيوس الأرجنتينية الطراز، وكانت حقائبهم، التي كنا ننقب فيها ونحن متجمعون حول نار المخيم، تحوي كتباً من أشعار ماو تسي-تونغ (في الهجاء القديم الاسلوب)، بلاس دي اوتيرو وبابلو نيرودا،

(٦٦) يبدأ فصل الصيف في الأرجنتين، كما في معظم امريكا اللاتينية، في بداية كانون الأول وينتهي في نهاية شباط.

قصص ساكي^(٦٧) وخوان رولفو، روايات أليخو كاربتير وروبرت لويس ستيفنسون. واحدة من قصص خوليو كورتازار، كان يتصدرها سطرًا من يوميات شي غيفارا، قادتنا إلى نقاش عن مثل الثورة الكوبية. كنا نشد أغاني من الحرب الأهلية الإسبانية والمقاومة الإيطالية، مثل الأغنية الراقدة «لحن حزين لمراكبية الفولغا» والرومبا الفاضحة «فتاتي البانشغويتا لها فخذين عريضين»، وأغاني تانغو متنوعة، وعديد من الزامباس الأرجنتينية. كنا إئتقائين.

لم يكن التخييم في الجنوب مجرد تمرين في السياحة. باتاغونيا لم تكن باتاغونيا بروس تشاتوين^(٦٨). بحماسة الشباب أراد مرشدونا أن نرى الجانب الخفي من المجتمع الأرجنتيني - جانب لا يُتاح لنا أن نراه من منازلنا البوينس آيرسية المريحة. كان لدينا فكرة ضبابية عن أحياء الفقراء التي تطوّق مناطقنا المجاورة المزدهرة - <villas miseria> كما كنّا ندعوها، أو <قرى البؤس> - لكننا لم نكن نعرف شيئًا عن الحالات شبه العبودية، مثل تلك التي وصفها شي لسيليش، التي لم تزل موجودة بين فلاحي ولايات بلدنا الواسعة، ولا عن الإبادة المنتظمة للسكان الأصليين التي كانت تُدار رسميًا من قبل العسكر حتى سنوات الثلاثينات. مع مقاصد تقريبا جدّية، شاء مرشدونا أن نرى <الأرجنتين الحقيقية>.

ذات ظهيرة، قرب مدينة ايسكيل، قادونا داخل وادٍ ضيقٍ صخري.

(٦٧) الاسم الأدبي للكاتب الاسكتلندي هكتور هيو مونرو (١٨٧٠-١٩١٦)، كانت قصصه تهجو المجتمع والثقافة في العهد الادواردي.

(٦٨) روائي وكاتب رحلات انكليزي (١٩٤٠-١٩٨٩)، قضى ستة اشهر في المنطقة، واصر كتاب «في باتاغونيا» عام ١٩٧٧.

كنا نمشي في طابور، الواحد وراء الآخر، متسائلين الى أين سيؤدي بنا هذا المجاز الحجري المغبر، القبيح، حين شاهدنا الثغرات فوق جدران الوادي، تشبه مداخل الكهوف، وفي هذه الثغرات طالعنا الوجوه السقيمة الكالحة لرجال ونساء وأطفال. مشى بنا المرشدون عبر الوادي الضيق ثم رجعوا، دون أن ينبسوا ببنت شفة، لكن عندما نصبنا خيامنا قبل هبوط الليل رووا لنا شيئا عن حيوات الناس الذين رأيناهم، والذين جعلوا من الصخور مساكن لهم مثل الحيوانات، محتالين على العيش كعمال أجيرين حنينين في المزارع، وكان أطفالهم لا يعمرون أكثر من عمر السابعة. في الصباح التالي، سأل إثنان من تلاميذ صفّي مرشدهما كيف يمكنهما الانضمام الى الحزب الشيوعي. آخرون، سلكوا طريقا أقل رزانة. عدد منهم، أصبحوا مقاتلين في حرب السبعينات ضد الدكتاتورية العسكرية؛ واحد، ماريو فيرمينش، أصبح زعيما متعطشا للدماء لحركة ثوار المونتيروس، وإكتسب سنوات شهرة مريية لرؤسه قائمة الجيش لأكثر المطلوبين خطرا.

كان لأخبار مقتل شي غيفارا وقع الصاعقة ومع ذلك كانت متوقعة. بالنسبة لجيلي، كان غيفارا يجسد الكائن الاجتماعي البطولي الذي كان الواحد منا يعرف أنه لن يكونه أبدا. المزيج الغريب من العزم والتهور، الذي كان له جاذبية شديدة على جيلنا وحتى على الجيل التالي، تجسد في شي غيفارا تجسيدا كاملا. كان في نظرنا شخصية أسطورية حيّة، متأكدون من أن بطولته ستبقى بطريقة ما حيّة خلف القبر. لم نَفاجأ بعلمنا أنه بعد موت شي، بدأ رودريغز، عميل السي آي أي الغادر، يعاني من الربو، كما لو أنه ورث مرض الرجل القتيل.

كان شي رأى ما رأيناه نحن، كان أحسّ، كما أحسّنا، بالغضب على الظلم الأساسي لـ <الحالة الإنسانية>، لكنه بخلافنا، كان فعل شيئا ازاءه.

ما قيل عن نهجه السياسي أنه كان ملتبسا، فلسفته السياسية سطحية، اخلاقيته لا ترحم، نجاحه النهائي مستحيل، بدا (وربما مازال يبدو) أقل أهمية من واقع أنه اخذ على عاتقه قتال ما كان يؤمن أنه خطأ حتى لو لم يكن على يقين تام أن ما سيأتي بدلا منه هو الصواب.

وُلد ارنستو غيفارا دي لاسيرنا (إسمه الكامل قبل ان تقلصه الشهرة الى <شي> البسيط) في مدينة روزاريو، في الأرجنتين، في ١٤ مايس ١٩٢٨، رغم ان شهادة الميلاد تصرّح بـ <حزيران> لإخفاء السبب وراء زواج والدية المستعجل. والده، الذي كان أسلافه أول القادمين الى الأرجنتين مع الفاتحين، كان صاحب مزرعة في اقليم ميسيونيس شبه الاستوائي. بسبب ربو ارنستو، الذي عذبه طوال حياته، إنتقلت الأسرة الى المناخ الصحي لقرطبة وفيما بعد، في ١٩٤٧، الى بوينس آيرس. هناك، درس ارنستو في كلية الطب وشرع، مسلّحا بلقب طبيب، في رحلة إستكشاف قارة امريكا اللاتينية (في كل مجدها الهائل). كان مفتونا بما رأى ووجد من الصعب التخلي عن حياة التطواف: من الاكوادور، كتب الى والدته معلنا أنه أصبح (مئة في المئة مغامرا).

بين الكثير من الناس الذين إلتقى بهم في هذه الجولة العظيمة، واحد بدا أنه أسرّه بشكل خاص الى الأبد: لاجئ ماركسي عجوز ناج من المذبحة المنظمة لستالين لقيه صدفة في غواتيمالا. (ستموت بقبضة محكمة وفك مشدود)، قال هذا التيرسياس^(٦٩) التائه، مثال كامل للكره والقتال، لأنك لست رمزا، بل عضو أصيل في مجتمع ينهار: روح القفير تنطق عبر فمك وتتحرك في حركاتك؛ انت نافع مثلي انا، لكنك لا تعرف نفع

(٦٩) من الميثولوجيا الاغريقية، وهو نبي أعمى من طيبة، حوله هيرا الى امرأة لمدة سبع سنوات.

العون الذي تقدمه للمجتمع الذي يضحي بك). لم يكن ارنستو يعرف أن الرجل كان يكتب نقشا على ضريحه.

في غواتيمالا، أضحي ارنستو في الواقع واعيا بالنضال السياسي وللمرة الأولى تمثال مع القضية الثورية. هناك، وبعدها بقليل في المكسيك، صار ملماً بأحوال اللاجئين السياسيين الكوبيين الذين كانوا يقودون الصراع ضد الدكتاتور فولجينسيو باتيستا، الذي بهر نظامه الفاسد ونقر أرنست هيمنفواي وغراهام غرين. بأنف حساس لمثيري المتاعب، فتح عميل السي آي أي ديفيد اتلي فيليب، المعين وقتئذ في أمريكا الوسطى، ملفا للطبيب الأرجنتيني الشاب - ملف سيصبح بمرو السنين واحدا من أكبر الملفات في سجلات السي آي أي. في تموز ١٩٥٥، حدث اللقاء الأول بين ارنستو غيفارا وفيدل كاسترو في المكسيك. كاسترو، الذي كان منذ العام ١٩٤٨، حين كان طالب قانون في الواحدة والعشرين من العمر، بدأ متآمرا ضد نظام باتيستا، أعجب فوراً بالأرجنتيني الذي صار الكوبيون في تلك الأثناء ينادونه بكنية <شي>، كما في اللغة المحكية الأرجنتينية. (اعتقد أن ثمة عاطفة مشتركة بيننا)، كتب شي في يومياته. كان على حق. بعد انتصار الثورة الكوبية عام ١٩٥٩، سعى شي الى متابعة طموحه. لا نعرف إن كان قدّم يد العون، بدافع الإخلاص للثورة، للإجراءات الاستبدادية التي قام بها كاسترو في السنوات اللاحقة لحماية الثورة. كانت نظرة شي تتجه بعيدا نحو المستقبل. بعد الحرب في كوبا، كما اعتقد شي، سينتشر الثوريون الى الأمم المجاورة (كانت بوليفيا الاختيار الأول). هنا، يمكنهم شن حربا على الاوليفاريين وأسيادهم الامبرياليين، حروب ستدفع في النهاية العدو الرئيسي، الولايات المتحدة، الى الدخول في المعركة. كنتيجة، ستتحد أمريكا اللاتينية ضد <الغازي الأجنبي> وتهزم الامبريالية على القارة. لم تكن معركة شي ضد كل أشكال السلطة،

ولا كانت حتى ضد فكرة <المجتمع الطبقي>. هو بلا ريب لم يكن فوضوياً: آمنَ بالحاجة الى قيادة منظّمة وتصور دولة أمريكية شاملة قوية إنما بحكومة إخالقية. في كتاب صغير حول فكرة الاغريق عن الحرية، «La Grèce antique à la découverte»، أشارت المؤرخة الفرنسية جاكلين دو رميلي الى أن تمرد أنتيغون لم ينشأ من رفض السلطة ذاتها بل، بالعكس، من الإمتثال الى قانون أخلاقي أكثر منه الى مرسوم تحكّمي. شي كذلك شعر بأنه مجبر على طاعة قوانين أخلاقية كهذه، ومن أجلها أراد التضحية بكل شيء وكل شخص، بما فيهم، بالطبع، نفسه. كما نعرف، أن الأحداث لم تمض به أبداً أبعد من بوليفيا. إن كان شي تعلّم يوماً ما كان يعنيه نفع تضحيته هو سؤال يبقى بلا جواب.

مع ذلك، شيء من مثال شي يبقى حياً خلف الهزيمة السياسية، حتى في هذه الأيام التي اكتسب فيها الجشع سمة الفضيلة وتجاوزت مصالح الشركات مجرد اعتبارات إجتماعية (ناهيك عن اعتبارات اشتراكية).

جزئياً، أصبح غيفارا أيقونة أمريكية لاتينية غنية بالألوان، مثل إميليانو زاباتا وبانتشو فيا، مستخدماً في تزيين القمصان وحقائب التسوّق: في بوليفيا، تنظّم هيئة السياحة الوطنية رحلاتاً الى موقع الحملة الأخيرة لشي والمستشفى الذي عُرض جثمانه فيه. لكن ذلك ليس كل ما تبقى. وجه شي - حياً ببيريته ذات النجمة، أو ميتاً، محدقاً، كما لو ان عيناه تخترقان ما وراء أكتافنا - ما زال يبدو مطوّقاً مشهد فسيح وبطولي عن دور الرجال والنساء في العالم، دور قد يبدو لنا اليوم بكل معنى الكلمة فوق قدراتنا ورغباتنا.

لا شكّ كان هو يملك physique du role^(٧٠). الأدب الملحمي يستلزم أيقنة. زورو وروبين هوود (من خلال دوغلاس فيربانكس وايرول فلين) أضفيا على حياة شي صورتيهما، وفي المخيلة الشعبية كان هو أصغر عمرا من دون كихوته، غاريبالدي أمريكي لاتيني. وهو ميت، كما لاحظت الراهبات في مستشفى فاليراندّه عندما قصصن، حُفّة، خصلات من شعره وإحتفظن بها داخل مذاخر^(٧١)، كان يشبه المسيح، محاطا برجال بيزّات نظامية سوداء أشبه بجنود رومان بلباس عصري. الى مدى معيّن، الوجه الميت يزيّ الوجه الحي. في مقطع شهير من الفيلم الوثائقي ذي الأربع ساعات لفرناندو سولاناس «La hora de los hornos» («ساعة المواقد»، ١٩٦٨)، الذي يسجّل على نحو رائع تاريخ الأرجنتين من الأيام الأولى لموت شي، تتوقف الكاميرا عدة دقائق على ذلك الوجه الميت، بحيرة المشاهد على إظهار التقدير البصري اللائق للرجل الذي سدّ حاجتنا للوقوف ضد الظلم، وحمل عنا وزر تأنيب الضمير. نحدّق في ذاك الوجه ونتساءل، في أي مرحلة عبّر هو من التفجّع على أسى هذا العالم، الرثاء لمصير الفقراء، والإدانة بالكلام للجشع الذي لا يرحم لأولئك أصحاب السلطة، الى القيام بشيء ما ضدها، المباشرة بفعل ضد حالة الظلم.

ربما يمكننا تحديد اللحظة التي حدث فيها العبور. في ٢٢ كانون الثاني ١٩٥٧، لأول مرة يقتل شي غيفارا رجلا. كان شي ورفاقه في أحراش كوبا؛ كان الوقت منتصف النهار. بدأ جندي بإطلاق النار من كوخ يبعد عنهم حوالي عشرين مترا. أطلق شي رصاصتين. في الطلقة الثانية، سقط الرجل. حتى تلك اللحظة، كانت النقمة الجديّة على الظلم العالمي تعبّر

(٧٠) تعبير (بالفرنسية في الأصل) يعني >> المظهر الشامل لشخص يُنبئ بالضبط عن ما يقوم به هذا الشخص من مهنة أو نشاط <<.

(٧١) المذخر، وعاء تُحفظ فيه الذخائر البنية. [المورد]

عن نفسها بإيماءات بايرونية، بقصيدة ردئية كتبها شي بوشي من الحديث النمّق الطنّان للقرن التاسع عشر، وبنوع من نثر أكاديمي معروف في أمريكا اللاتينية بالثوري، منشور بمفردات من خطب إفتتاحية وإستعارات حافلة بالمحسنات البيانية. بعد ذاك الموت تغير شيء ما. شي، المتوهج إنما المثقف التقليدي، أمسى على نحو متعذر تغييره رجل فعل، وهذا ربما كان قدره المكتوب له دائما، حتى لو كان يبدو كل كيانه يقاومه. مجهدا بالربو الذي كان يجعله يتلعثم أثناء الأحاديث الطويلة، واعيا بمفارقة ان يكون مولودا في طبقة إستفادت من نظام غير عادل كان يتمنى كفاحه، منتقلا بغتة الى الفعل بدلا من التفكير مليّا بالأهداف الدقيقة لفعله، تولى شي، بعزم لا يلين، القيام بدور البطل الرومانسي المقاتل وصار الرمز الذي احتاجه جيلنا من أجل راحة ضمائرنا.

لاحظ ثورو أن (فعل ناشئ عن مبدأ، ناشئ عن إدراك وعمل الحق، يغير الأشياء والعلاقات؛ هو في الجوهر ثوريّ، ولا يتوافق تماما مع كل شيء موجود. إنه لا يقسم الدول والكنائس فحسب، إنه يقسم العوائل؛ أجل، إنه يقسم حتى الأفراد، يفصل الشيطاني عن الإلهي). كان شي (الذي لا بد أنه مثل أغلب المثقفين الأرجنتينيين قرأ وقتذاك «العصيان المدني»)^(٧٢) سيتفق مع المقطعين من انجيل متى ١٠ : ٣٤ - ٣٥^(٧٣).

(٧٢) مقال نشره الفيلسوف الأمريكي هنري ديفيد ثورو عام ١٨٤٩، يجادل فيه ثورو أن على الأفراد أن لا يسمحوا للحكومات أن تعطل أو تتحكم بوعيهم وتجعل منهم أدوات للظلم.

(٧٣) نص المقطع هو: (لا تظنوا اني جئت لأحمل السلام الى العالم، ما جئت لأحمل سلاما بل سيفا. جئت لأفرق بين الابن وأبيه، والبنت وأمها، والكنة وحماتها).

المحاسب الأعمى

(قلت لهم مرّة، قلت لهم مرّتين، لم يشأوا الإصغاء الى النصيحة).

«عبر المرأة» الفصل ٦

في ربيع ١٩٤٣، كتب نورثروب فراي^(٧٤) مقالاً كان مُعدّاً، كما تخبرنا ملاحظة بخط اليد على المخطوطة المطبوعة، لمطبعة تابعة لكلية إيمانويل (والذي لم ينهه أبداً). عنوانه «The Present Condition of the World» «الحالة الراهنة للعالم»، والدافع له إثارة مسألة (الطريق الوسط بين الكلام المتبذل والتناقض الظاهري)، بين (التجرّد الاولمبي وصرخات الاحتجاج الباخوسية) عند مناقشة هذه الحالة، التي هي، كما يذكرنا فراي، حالة من حرب شاملة. بوضوحه المألوف، يحذرنا فراي من أن الحرب لا تجدي نفعاً. (شجرة فاسدة لا تطرح سوى ثمر فاسد. وفكرة أن هذا الشرّ وهذا الرعب الهائل يمكن أن يؤديا الى بعض الخير، مهما كانت مثيرة للشفقة والحزن، هي وهم مهلك). ويختتم فراي: (وأن تلك المنافع ستكون <جديرة> بالدم والشفاء والدمار هو هراء، ما لم تكن الذرية تتألف من محاسبين عيّابين بجنون).

(٧٤) (١٩١٢-١٩٩١)، ناقد ومنظر أدبي كندي، يُعدّ واحداً من أكثر الكتاب تأثيراً في القرن العشرين. نال عن كتابه الأول، «التماثل المخيف» (١٩٤٧) مجداً عالمياً، وهو عن شعر وليم بليك، وبين كُتبه الأخرى كتاب «تشرّيح النقد» (١٩٥٧).

الجزء الكبير من مقال فراي ينخص المجتمع الروبوي^(٧٥)، الذي هدفه، كما يذكرنا فراي، هو الحرب. هذه حقيقة تستحق منا الإستحضار كثيرًا في ألفيتنا الثالثة. هي جوهرية، ولا يمكننا إلا الشعور بالأسف على أن فراي ترك مقالاً ناقصاً. لكن مثل كل كتابات فراي، هو مقال غني بالهوامش المثيرة. واحد بوجه خاص، هو عن ممثل معين في هذا المجتمع الداعية للحرب، قد يظهر أنه مفيد للإستكشاف. أشير إلى المحاسب، الشخص المسؤول عن تسجيل مجموع أعمال الحماسة.

<المحاسبة> هي بالضبط الكلمة الملائمة. معناها مسوَّغ تماماً. في فجر التاريخ المشرق، عندما اخترعت الكتابة، الإنسان الأول الذي خربش إشارات مقروءة على قطعة من الطين لم يكن شاعراً بل محاسب. الأمثلة الموهلة في القدم التي نملكها عن الكتابة، التي هي ربما الآن مدمرة بعد نهب المتحف الوطني العراقي في بغداد، هي ألواح صغيرة جداً مسجلة عليها أعداد معينة من النعاج والخراف. هي، في الواقع، وصولات تعامل تجاري. كتبنا الأولى، كانت دفاتر الأستاذ، وليس من المستغرب أن الشعراء ورثوا فيما بعد عن أجدادهم المحاسبين السمتين الأساسيتين: البهجة في إعداد القوائم ومسؤولية الإحتفاظ بسجلات.

إثنان من الكتب المؤسسة لحضارتنا، «الالياذة» و«الاولديسا»، تتفوقان على نفسيهما. مؤلفهما إتفق مع فراي حول عقم الحرب وما كان ليقول أبداً أن ثمرة الحرب هي السلام. هوميروس قرف من الحرب. <شنيعة>

(٧٥) الروبوية: الإيمان بالله بغير إعتقاد بديانات منزلة؛ وبخاصة مذهب فكري يدعو إلى الإيمان بدين طبيعي مبني على العقل لا على الوحي، ويؤكد على المناقبة أو الأخلاقية منكرًا، في القرن الثامن عشر، تدخل الخالق في نواميس الكون. [المورد]

<بلاء البشر>، <كذب، نفاق>، هي جميعا تعابير إستخدامها في وصف الحرب. في قصائد هوميروس، الشفقة والحداد ليسا بعيدين أبدا عن ساحات المعركة، وليست مصادفة أن يَبْنَت الشفقة تبدأ بها «الأيادة» وتنتهي. الدائنون والمدينون في دفاتر هوميروس هم غير اولئك الذين في دفاتر السياسيين. هوميروس المحاسب هو لس عَيَابَا بجنون أبدا.

مَنْ هم، إذن، هؤلاء المحاسبون المجانين القساء الذين، كما هوميروس، يضعون حساباتنا في نصابها الصحيح؟ بأي سمات كانوا يتمتعون، أو لنقل، أي سمات نتخيل أنهم يتمتعون بها بحيث تمكنهم من أداء عملهم على نحو فعال؟ لماذا إختلقنا هوميروس ما ليكون الأب الروحي لقصتنا الأساسية؟

تاريخ الكتابة، الذي يكون تاريخ القراءة فصله الأول والأخير، له وسط إبتكاراته الخيالية واحد يبدو لي مميزا بين الجميع: النصّ الذي بلا مؤلف والذي يجب اختراع مؤلف له. الغُفْلِيَة لها جاذبيتها، و <الغفل من الاسم> هو واحد من الأشكال المهمة في آدابنا. لكن أحيانا، ربما عندما يبدو عمق وصدى نصّ معيّن تقريبا شاملا أكثر مما ينبغي كي يتمي لرف كتب قارئ فرد، نحاول أن نتخيل لذاك النصّ شاعرا من لحم ودم، قادر أن يكون <Everyman>^(٧٦). كما لو كنّا، في التعرف في عمل معيّن على تجربتنا الخاصة غير المعبر عنها بكلمات والمخفية عميقا فينا، نرضي أنفسنا بالإيمان بأن هذا العمل كان أيضا من إبتكار يدين بشريتين وعقل بشري، بأن رجلا أو امرأة مثلنا كان قادرا ان يروي لنا، نحن الأخوة

(٧٦) هذا المصطلح، في الأدب والدرما، هو كناية عن فرد إعتيادي يعيش ظروفنا إستثنائية، يتماهى القارئ أو المشاهد معه بسهولة. أصل الاسم مشتق من مسرحية إنكليزية أخلاقية في القرن ١٥ تحمل نفس الاسم، «إفريمان».

والأخوات الأصغر سناً، ما نلمحه أو نحدسه لا غير. من أجل بلوغ هذا، جاءت العلوم النقدية لتعيننا ولتكشف لنا المؤلف الذي يقف وراء «ملحمة كلكامش» أو «La Vie devant soi»^(٧٧)، لكن جهودهم هي إثبات لا غير. في أذهان قرائهم، اكتسب المؤلفون السريون ألفة ملائمة، حضوراً نفسياً تقريباً، لا ينقصه سوى إسم.

يبدأ هوميروس بعد وقت طويل من تأليف أشعاره، أب مُتَبْنَى، إذا جاز القول، من قبل ابنائه. قرون طويلة من النقد الأدبي أضفت عليه صوراً عينية ورمزية معاً، في البدء من خلال سير حياة ابوكريفاوية، فيما بعد كاستعار، كفكرة، كهوية لأمة، وحتى كتجسيد للشعر. في كل حالة، كان هو القراء الذين كان عليهم أولاً تخيل مؤلف للقصيدة كي يمكنهم تخيلها.

تاريخ هذا التأليف المتخيل هو، نوعاً ما، تاريخ مواز للأدب. بالنسبة للاغريق، كان هوميروس هو البداية لكل ما هو اغريقي، للحضارة والتاريخ الاغريقيين. بالنسبة لغير جيل، كان هو رومانياً في كل شيء عدا الولادة. بالنسبة لشعراء بيزنطة، كان هو مؤرخاً، معرفته عن الإنسانية كانت عظيمة لكن معرفته عن التاريخ غير جديرة بالثقة والاعتماد. بالنسبة لدائتي، هو شهير لكنه صاحب حرفة متقاعد. تساءل توماس الاكوينى، نحو عام ١٨٥٠، إن لم يكن هوميروس [هومر] (إسم لم يكن يتردد كثيراً في الأدب الاغريقي) سوى تحوير لإسم <عمر> السامي الأصل وتخيّله شقيقاً لرواة «ألف ليلة وليلة». هاينريش شليمان، الذي غالباً ما كان عرضة

(٧٧) «الحياة أمامك» (١٩٧٥)، رواية اميل اجار، عن علاقة بين فتى عربي وبغي يهودية مسنة، حولها الى السينما عام ١٩٧٧ موشيه مزراحی في فيلم بنفس العنوان من بطولة سيمون سينيوريه.

للسخرية، يقول، اقتداءً بتحريف المؤرخ كارل بليند، أن هوميروس، كما طرواديه، كان آرياً، أزرق العينين، أحمر الشعر، حريماً، موهوباً في الموسيقى وفلسفي. الكسندر بوب، ماثل هوميروس بجنتلمان انكليزي. غوته، رأى في هوميروس صورة ذاتية: ربما لهذا السبب إختار في عام ١٨٠٥ الإستماع للمحاضرات الهوميرية الشهيرة لفريدريك اوغست وولف محتبباً وراء ستارة، خجلاً من وصف شاعر كان هو يعتبر نفسه تجسيداً ألمانياً له. سامويل بتلر، إدعى، على نحو ساخر، أن هوميروس كان امرأة. بالنسبة لرديارد كبلنغ، بالنسبة لأزرا باوند، بالنسبة لجيمس جويس، بالنسبة لديرليك والكوت، وبالنسبة لخورخه لويس بورخس كان هوميروس كل واحد ولا أحد. اللساني ميلمان بارى والبرت بي لورد صاهرا هوميروس مع <الغوزلارين>، وهم مغنون ملحميون حربيون ما زالوا ينشدون قصائدهم من قرية الى أخرى. في عام ٢٠٠٨، قال الشاعر الألماني راوول شروت أن هوميروس كان ملهماً بالأغاني القديمة لسומר وقال أنه كان شاعراً شرق أوسطياً جوالاً، تعلّم حرفته في بابل أو أور. هذا التأثير البابلي لا يبدو غير منسجم: «ملحمة كلكامش» لها حقاً جوّ لا يختلف عن جوّ «الاولديسا»، ومغامرات الرجلين، كلكامش وانكيدو، اللذين يشعر القارئ أنهما واحد، مشابهة لتلك التي لرجل واحد، دعا نفسه <لا أحد> والذي يراه القراء كثيرين.

تنوّع المهن، تنوّع التأثيرات، تنوّع الإثنيات يؤشر على تاريخ طويل للرجل الذي ندعوه هوميروس. الذي لا ينتاب أحد الشك فيه، لا ارسطو ولا جويس، هو أن العلامة الجسدية الفارقة لهوميروس، الحقيقي والمتخيّل، المفرد والجمع، كانت عماه. تروي عذروات ديلوس مسبقاً في «ترتيلة الى ابولو»، التي هي من حوالي القرن السابع قبل الميلاد، أنه عندما كان غريب يسألهنّ، (من هو أعذب من جميع المغنّين الذي اتى اليهنّ

هنا)، كنّ يجبن، (الرجل الأعمى الذي يعيش في ثيسوس الصخرية؛ كل أناسيده ستكون الأعذب، الآن وفي الزمن الآتي).

لكن ما السبب الذي يمكن أن يكون وراء وصف محاسبينا بالعمى؟
عمى هوميروس هو سمة ثابتة في <الحيوات> العديدة لهوميروس التي نشأت من القرن الخامس قبل الميلاد وبعده. الأبرز بين هذه هي «حياة هوميروس» المكتوبة في القرن الرابع أو الخامس قبل الميلاد، والتي نُسبت يوما الى هيرودوتس، التي يبدأ فيها قائلًا أن هوميروس لم يكن أعمى بالولادة بل أصيب بعدوى مرض في عين واحدة أثناء زيارة الى ايثاكا، المدينة التي عرف فيها قصة «الاوديسا»، التي سيخلدها فيما بعد في قصيدة. كان مواطنو ايثاكا مسرورين بهذا التزامن: اللحظة والمكان اللذان منحنا الشاعر قصته، منحاه أيضا عماءه، كما لو أن التنوير في الداخل إقتضى غياب النور في الخارج.

لكن إفتراض ايثاكا لم يمرّ دون طعن. أين بالتحديد أصبح هوميروس أعمى صار له أهمية واضحة لقراءه حدّ أن هيرودوتس الكاذب (الذي نعرف أنه كان أيونياً) واصل إنكار دعوى ايثاكا وقال بدلا منها أن العمى أصابه في كولوفون الأيونية. (جميع الكولوفونيين يتفقون معي في هذا)، أضاف مؤكدا في كتابه. أمكنة أخرى تفاخرت بجذور عائلية لهوميروس أو بانه مات فيها، وتنازعت سبع مدن على مسقط رأسه، لكن الموقع الذي أدركه العمى فيه كان، من وجه النظر الأدبية، مهما على نحو حاسم.

دائما، وفقا لهيرودوتس الكاذب، كان عمى الشاعر هو الذي منحهُ الإسم الذي نعرفه به اليوم. حين كان طفلا، مُنح المؤلف المستقبلي لـ «الاوديسا» إسم ميليسينيس، على إسم النهر ميليس؛ حمل اسم هوميروس بعد ذلك بكثير، في سميريس، حيث إقترح الشاعر الطوّاف على مجلس

الشيوخ المحلي أن يجعل المدينة شهيرة بأناشيده مقابل المأوى والطعام. رفض أعضاء مجلس الشيوخ (كما هو دأب أغلب الهيئات الحكومية)، متحججين بأنهم إذا أقرّوا هذه السابقة الخطيرة، ستكون سميريس لاحقاً محتاجة من الشحاذين العميان (هذه تعني <هومرين> في اللغة السميرية) سعياً وراء الصدقات.

رمزياً، كان للعمى معنى مزدوجاً ومتناقضاً. قيل عنه انه إلهام بصري، يُفترض أن يفتح البصيرة، لكنه أيضاً نقيض البصر، سمة البصيرة المضلّة المشخصّة بالإلهة <آتي>، الآلهة التي تدفع المخلوقات الى إرتكاب المعاصي فيغدون ضحايا إلهة الإنتقام نيميسيس القاسية. الطبيعة المزدوجة للعمى ظاهرة في قصائد هوميروس: في بلاط الملك أليسيوس، حيث يُستقبل اوديسيوس مستتراً بإسم مستعار، يلاحظ الشاعر الأعمى ديمودوكس في ظلّمته ما لا يقدر الآخرون على رؤيته أو معرفته. يغتني رائسي الحقيقة، ديمودوكس الأعمى، من أشعار اوديسيوس نفسه، الذي لا يتعرّف عليه أحداً في البلاط، ويروي عن معركة اوديسيوس مع آخيل وحيلة الحصان الخشبي، فيدفع الطوّاف المتخفي الى البكاء على ذكرى ماضٍ هو الآن بعيد. ومع ذلك، يعرف اوديسيوس، مهما يكن إعجابه كبيراً بموهبة ديمودوكس، أن الظلمة هي قدر الموتى الذين يغيب النور عن ملكتهم والذين ينوحون على عماهم المكّرمين عليه. علاوة على ذلك، يعرف اوديسيوس أن العمى يمكن أن يكون عقاباً، موتاً في الحياة، والذي أصاب به السيكلوب أكل لحوم البشر بعد أن وقع هو ورفاقه اسرى بين يديه. العمى هو أيضاً العقاب الذي تقرضه الموزيّات على الشاعر ثاميريس لتفاخره بقدرته على بَرْهَنَ في الغناء.

الغموض الاغريقي بقي حيّاً في العصور اليهودية-المسيحية. وفقاً للعهد القديم، جعل العمى سليلو قارون عاجزين عن تقديم الآصاحي

للرب؛ كان أيضا عقابا ابتلي به البشر من سدوم لخلوهم من الطيبة ازاء الغريب. لكن في الوقت ذاته، كان الأعمى محميا من قبل رهبان الرب: كان يُمنَع في لفيتيكوس وضع الأحجار المعوّقة في طريقهم، و، وفقا لسفر تشنية الإشتراع، أي شخص يضلّل أعمى هو ملعون الى أبد الآبدين. لما سَمِع برتيمائوس الأعمى (انجيل مرقس ١٠: ٤٦-٥٢) يسوع مارّا من الطريق (أخذ يصيح، يا يسوع ابن داوود إرحمني)، وسأله، (أريد أن أبصر) (لا كما تقول بعض الترجمات، أنه سأله أن (تحي بصري))؛ عماه من الولادة سمح له أن يرى الحقيقة، وهو الآن يتمنى لعينية أن تبصرا حقا. يُرثي ملتون («الفردوس المفقود»، ٣: ٣٥-٤٢) برتيمائوس على عماه، كما يرثي (الأعمى ثاميريس والأعمى مايونيديس)، (تعود الفصول، لكن لا يعود إليّ / النهار، أو الدنو العذب لمساء أو صباح)، ومع هذا هو يتهج بواقع أن عينيه العمياوين (تغذيان على الأفكار، التي تشكّل طوعا / أعدادا هارمونية؛ كما الطير يقظ / يشدو في الظلام، محتبئا في الممكن المعتم / يناغم أغنيته الليلية).

من هذه التقاليد التي تمتد قرونا طويلة، هوميروس هو رجل أعمى فقير ورائي منور معاً؛ هذه الطبيعة المزدوجة تزود قراءاتنا التعددية لقصائده بمسوّغ. اخترعنا لهوميروس أعمى يرر فهما طقوسيا لـ «(اللياذة)» و«(الاوديسا)» كإستعارة عن الحياة (الحياة كمعركة والحياة كرحلة)؛ في ذات الوقت، تتضمن هذه القراءات وجوده كمؤلف أصلي، >الأب الأسطوري للشعر<، وبذلك تضمن هيئة القصائد. سواء كنّا نرى هوميروس خالقا لـ «(اللياذة)» و«(الاوديسا)» أو كنّا نرى الإثنين حافزا للبعث الحياة في خالفهما الإستثنائي - بمعنى آخر، سواء كنّا نصدّق، كما أوحى نيتشه، بأنه فردا نشأ من Begriff (فكرة) أو Begriff من فرد - فإن هذه العملية الدائرية تحدد علاقتنا بالفعل الشعري نفسه، فعل يوجد بين متتالية

لانهائية من التفسيرات، كل منها يتطوي على مفرداته ومنظوره لرؤية خاصة عن العالم، وتحدد أيضا علاقتنا بإبداع عقري شامل من المناطق الأبعد من الزمن - شخص من المستحيل أن يسبقه أحد، رجل لامبال بكل البصائر الدنيوية المضللة، قادر، بفضل عماه، على الرؤية فيما وراء الحقيقة.

فكرة العمى تنبني على نفسها. أن تكون أعمى هو أن لا ترى الواقع الخارجي؛ في هذه الملاحظة يكمن الظنّ بأن الواقع الداخلي يكون مدركا بوضوح أكثر إن لم يكن معوّقا بأي واقع آخر. اذا لم يعد عالم اللون والشكل مدركا (هذا يعني، كما يقول بليك، محمدا بأحاسيسنا)، يكون الشاعر، عندئذ، حرّا في إدراك العالم بكليته، الماضي عبر تاريخ قصصه والمستقبل من خلال شخصياته. يمكنه أن يكون معارثنا ومحاسبنا بكل معنى هذين التعبيرين. عندما يقول هكتور في «اللياذة» لآندروماك:

سيأتي يوما تفنى فيه طروادة المقدسة.

وبريما، وأهل بريما ذوي رماح خشب الدردار

يعرف القارئ عن أي قدر يتحدث وإنه ليس فقط قدر بريما يكون مفتوحا امام الشاعر.

كنت أشرت الى المصدر البراغماتي لإختراع الكتابة في وادي الرافدين. لكن التكنولوجيات هي غالبا، وربما دائما، تنحرف عن مقاصدها الأصلية. لم يمض زمن طويل حتى إنضمت الى تسجيل معاملات البيع والشراء قصص هذه المعاملات، وإكتسب المشترون والبائعون، الذين كانوا حتى ذلك الحين مجرد أسماء، سمات محددة، وقصص شخصية. صارت الكتابة لا تسجل عالمنا فحسب بل تخلقه ايضا، والكلمات التي كانت حتى ذلك الوقت منطوقة لتجعل الذكريات حاضرة ولتسمّي

التجربة والرغبات صارت مدوّنة على الطين لتبقى القصص متاحة لجيل بعد جيل من القراء. المحاسب، الذي من أجل حساب الخراف والنعاج، إحتاج الى كلي عينيه، من الأفضل الآن لو كان أعمى، لأن القراء أدركوا أن القصص التي تهّم هي ليست تلك المنسوخة من الطبيعة بل تلك المستقطرة والمترجمة للطبيعة والعالم الاجتماعي في لغة الأسطورة. فرائي، في ملاحظاته في نهاية مقاله غير المنتهي، يقول أن دور النبي هو الوعظ بديانة موحية، لا بديانة طبيعية. اذا أخذنا بالمعنى الإيمولوجي لمصطلح <religion> [ديانة] <(الربط ثانية> أو <الربط بقوة أكبر>)، يكون لدينا شيئا مماثلا لتعريف الشعر.

على هذا المستوى الإيمولوجي، التعارض بين إعادة الربط الطبيعي والموحى يكتسب معنى مروّعا. من جانب، نحن مخلوقات مكبّلة بالأرض وبأشياء هذه الأرض. نحن لا نختلف عن اي شيء حي آخر أو حتى، من وجهة نظر جزيئية، عن الأشياء اللاحية الأخرى. الفكرة القديمة عن البشر كغبار نجمي هي علميا حقيقة: ذرّاتنا إنتمت منذ زمن طويل الى نجوم متفجرة. لكن كما علمتنا الداروينية، كل جنس طور اسبلا مختلفة للتكيف مع هذا العالم المادي، وجنسنا.مرور الزمن إكتسب قدرة الوعي بالذات، لا ليعرف فقط أننا على هذه الأرض بل ليعرف بصفة خاصة <أننا> على هذه الأرض. وعبر هذا الوعي بالذات، أو على نحو متزامن مع هذا الوعي بالذات، نكتسب موهبة الخيال. لا الخيال الذي يُعتبر سمة لامادية، واهية، مثل تلك التي للاهوب الوهمي الذي كان أجدادنا يعتقدون انه سبب الإحتراق، بل الخيال الذي يُعد وظيفة بشرية بيولوجية كما الأكل أو التنفّس. هذه الوظيفة تمكّنتنا أن نتعلم إبتداع حالات في العقل لا توجد على نحو مادي، من أجل دراستها والتغلّب على أي صعاب يمكن أن توجد فيها، لُتُستخدم فيما بعد عندما تنشأ حالات مثل هذه في الحياة

الواقعية. معارك جرت في العقل ومناظر طبيعية أستكشفت قبل حتى أن نشهر أسلحتنا أو نشرع في رحلات؛ «اللياذة» و«الوديسا» هما تحضير لكل معركة وكل تنقّل. يربطنا الشعر - الأدب - ثانية بالعالم، بقوة أكبر هذه المرة، لأنه يساعدنا أن نصبح واعين به وأنفسنا.

حالة الحرب الشاملة التي رآها فراي حالة للعالم في السنوات الأخيرة من الحرب العالمية الثانية هي، الى درجة معينة، حالة العالم اليوم. في ١٩٤٣، وصف فراي الولايات المتحدة بـ (البلد الطراز يديني) (حسب ملاحظة هامشية بخط اليد في هامش المخطوطة المطبوعة). وهذه ما زالت هي القضية اليوم، حتى لو كانت هناك إشارات تدلّ على أن الطراز البدني يتحوّل. لساحات المعركة أراض متغيرة، والجنود يرتدون بزات مختلفة، لكن الأسلحة لم تزل مميتة والجّنون لم يزل عارما. شمشون، الذي قتل الفلسطينيين بقتل نفسه، مُسخ الى طيّاري الكاميكازي اليابانيين، الذين بدورهم مُسخوا الى الارهابيين الانتحاريين الذين نعاني من مجازرهم كل يوم في مكان ما في العالم.

وكلا الجانبان ظلّا يخلقان أعداء جدد. نحن بحاجة الى هؤلاء الأعداء كي تستمر صناعة الحرب لكن ايضا كي يستمر إحساسنا بذات مغلّفة. نحن مفعمون بالخوف من القصص التي لا نعرفها، ونحن خائفون من أن اولئك الذين يروونها سيفرضون علينا رؤاهم عن العالم، ولن نعود نعرف من نكون. نحن لا نريد أن نستبدل الحبكات التي نعرفها بحبكات ربما لانفهمها، أو أنها قد لا تثيرنا، إن فهمناها، أو قد تثيرنا بطريقة غامضة. نحن نرغب أن نرتاح لوجه مألوف بجانب سريرنا. نحن نؤمن بإيماننا راسخا بأن قصصنا هي أفضل من أي قصص لآخرين. نحن نرتاب بالألسنة الأجنبية، ولا نشجّع الترجمة. بيان الميزانية التي يستخرج منه كُتّاب القرن العشرين التجربة المهلكة للحرب كان القصد

منه ان يكون تحذيريا، موجزا بعبارة (لن يحدث ذلك ثانية أبدا). رسالة لا تعلق بالذهن، كما أثبتت التجربة اليومية. كل السجلات التاريخية، كل الحسابات حقيقية وخيالية، كل الرموز والحكايات الخرافية المحبوك من الخطام، المتخلف عن المجزرة والتدمير، فشلت الى حد ما في أن تبني لنا عالما مسالما، أو حتى مقبول انسانيا. إن كان هناك رب يطالعنا، فلا بد ان صبره أو لامبالته هي استثنائية.

هاينريش هاينه، في الفصل الثامن من «Atta Troll»، يتخيل أنه بالنسبة للدببة كان الخالق ذا مظهر ديني فروه إلهيا (بلا بقع وأبيض كما الثلج). أقرب لزم «اللياذة»، يقول اكسينوفانيس الكولوفوني (جزيرة كولوفون ذاتها التي إدعت شرف إنتساب هوميروس الأعمى لها) أنه لو كان للأبقار، الخيول، والأسود أصابعا يمكنها أن ترسم وتحت كما البشر، خلقت الأبقار الآلهة بهيئة أبقار، والخيول بهيئة خيول، (وهلم جراً مع الآخرين). نحن نتصور أربابنا مثلما نتصور مؤلفينا كما نتصور غالبا ما تكون أنفسنا عليه. ربما نحن نتصور أن مؤلفينا وأربابنا فشلوا لأننا نعرف أننا أنفسنا عرضة للفشل.

الفشل المفترض لقصصنا هو، لذلك، غير أحادي الجانب. الأدب هو جهد جماعي، لا كما يمكن أن يقول المحررون ومدارس الكتابة، لكن كما عرّفه القراء والكتاب من بداية أول بيت في قصيدة دُونت على لوح طين. يصوغ الشاعر من الكلمات شيئا ينتهي بعلامة الوقف، النقطة، ويُعَث من جديد في عين قارئه الأول. لكن هذه العين لا بد أن تكون عينا خاصة، عينا غير متحيّرة بالخلي التافهة والمرايا، تركّز بدلا من ذلك على ممثّل المادي من الكلمات، تقرأ كي تهضم كتاب وكي تُهضم به معا. (الكتب)، لاحظ فراي مرّة، (تعني أن يُعاش فيها).

كما كان أدرك الهوميروس الذي اخترعناه لأنفسنا ، لا يمكن للشاعر وحده، حتى لو وُهب العمى، خلق عالم جديد. أغنية ديمودوكس تقتضي أن يستمع إليها اوديسيوس ويكي، وأن يفهم للمرة الأولى المعارك التي خاضها والأسفار التي كابدها. يجب أن يصبح اوديسيوس، كرمي للشعر، هو أيضا أعمى، أعمى كما ديمودوكس، أعمى بسبب دموعه إن لزم ذلك، كي يكون قادرا على أن يصرف عينيه عن طموحات اغاممنون والطبع العنيف لآخيل، عن جمال السائرات ورعب السيكلوب، والنظر الى شيء أكثر ظلمة وأكثر حُباً وأعمق داخل ذاته.

ربما على النحو ذاته، على القارئ أيضا أن يكتسب عمى فعّال. لا العمى عن ما يجري في العالم، وبلا شك لا عن العالم نفسه، ولا عن اللحظات العادية التي يتيحها العالم من النعيم والرعب. بل العمى عن البهارج والفتنة السطحية في كل ما حولنا، حيث نأخذ وضعاً أنانياً كي نشاهد العالم بعجرفة، وضع لا نراه، لأننا نقف فيه، ويجعلنا نعتقد أننا مركز العالم، وأن كل شيء فيه من نصيبنا. بعيون جشعة نروم أن يكون كل شيء مصنوع حسب مقاييسنا، حتى القصص التي تُروى لنا. ينبغي أن لا تكون قصصا أكبر من أنفسنا، أو قصصا من الصغر بحيث تأخذنا نحو العمق، داخل كياناتنا غير المعترف به، بل تكون مجرد مغامرات سطحية، سهلة القراءة وسريعة الفهم دون إحداث أي أثر أو مشاعر خاصة في النفس. يُتاح لنا قراءة كتب مغلفة بعناية ومتشابهة في الحجم واللون، تقول عنها الصناعة إنها ستسلينا دون قلق أو تعيرنا أفكارا دون تأمل، مقدمة لنا نماذجاً جاهزة الصنع، بسيطة، طموحة، أنوية، ورقيقة، يمكننا أن نبتغيها دون التخلّي عن أي شيء. نحن نتمنى لشعرائنا أن يكونوا مثل الطاغية الموصوف في نقش على ضريح ديليو أتش اودين:

الكمال، تجاوزاً، كان هو ما سعى إليه،

والشعر الذي اخترعه كان سهل الفهم؛
عرف الحماسة البشرية مثل راحة يده،
وكان عظيم الاهتمام بالجوش والأساطيل؛
متى ما ضحك، شيوخ محترمون كانوا ينفجرون بالضحك،
ومتى ما بكى كان الأطفال الصغار يموتون في الشوارع.

الشاعر الأعمى هو مثال كوني. هو ميروسنا، خالق العالم الأسطوري
على مقياس بشري، إحتاج الى صورة واحدة تمنع أحاسيسنا عن تضليلنا،
عن أن تكون ملهية بالواقع التقليدي، عن ان تكون <مبرجة> (كما يمكن
أن نقول اليوم) بالأنماط المتصورة سلفا للفكر. لكن نحن، القراء، أيضا،
في الضفة الأخرى من الصفحة، نحتاج الى موهبة كهذه تبقينا، كما عبّر
روبرت بروك بدقّة أكثر، بعيدا عن (أن نكون معييين من خلال عيوننا).
هبة كهذه، كما علّمنا نورثروب فراي تقع في جوهر فن القراءة الحقيقي.

مثابرة الحقيقة

(لي الحق في أن أفكر)، قالت آليس بحدة، لأنها بدأت تشعر قليلا بالقلق.
(تماما مثل حق الخنزير في الطيران).. قالت الدوقة.

«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٩

في ١٩ كانون الثاني ٢٠٠٧، قرأت أن الصحفي التركي - الأرمني هرانت دينك أُغتيل في اسطنبول على يد شاب تركي قومي في السابعة عشرة من العمر، بسبب نقده لإنكار الحكومة للإبادة الأرمنية. قتل الصحفيين الذين يحاولون قول الحقيقة هي عادة عريقة، وتبرير هذه الجرائم يتمتع بتقليد طويل على حد سواء (استخدمت تعبيرَي <عريقة> و <يتمتع عن عمد>). من يوحنا المعمدان الى سينيكا الى رودولفو والش وأنا بوليتكوفسكايا، يحتلّ قائلو الحقيقة والجلادون رفاً أدبيا فسيحا على نحو مدهش.

قبل أكثر من أربعة وعشرين قرناً، في العام ٣٩٩ قبل الميلاد، قدّم ثلاثة مواطنين أثينيين شكوى ضد الفيلسوف سقراط باعتباره يشكّل تهديداً للمجتمع. بعد المحاكمة التي حضرها كلا المدّعي والمدّعى عليه، وجد أغلب المحلفين، الذين يمثلون المواطنين الأثينيين، سقراط مذنباً و، بقسوة واضحة، حكموا عليه بالموت. افلاطون، المريد الذي ربما كان أكثر من أحبّ سقراط، كتب بعد ذلك بقليل وثيقة دفاع، تناقلت إلينا تحت عنوان «الإعتذار». ناقش فيها مواضيعاً عديدة مع سقراط: فكرة

العقوق، شخصية متهميه، تُهَم الهَرطقة، وفكرة إفساد الشباب، وفكرة إهانة الهوية الديمقراطية الأثينية: هذه التهمة الأخيرة لها صدى مألوف على أسماعنا. ومثل سياق واضح يجري عبْر خطبة كاملة، يناقش سقراط مسألة مسؤوليات المواطن في مجتمع عادل.

في منتصف الخطبة، يتفكر سقراط بالمخاطر التي يواجهها مَنْ هو راغب في قول الحقيقة في عالم السياسيين. (ما من إنسان على وجه الأرض)، يقول سقراط، (يمنع بوعي أخطاءً وأعمالاً غير شرعية عظيمة كثيرة من الحدوث في الدولة التي ينتمي إليها، يمكنه النجاة بحياته. بطل العدالة الحقيقي، إن انتوى أن يبقى حيّاً لزم أطول، عليه بالضرورة أن يقيّد نفسه بحياته الخاصة ويدع السياسة وشأنها).

هو كذلك فعلاً. هناك قائمة طويلة من أسماء قائلِي الحقيقة، وهؤلاء يرقون الى الأنبياء الأوائل، كانوا دفعوا حياتهم ثمناً لهذا النداء الإنساني، وفي كل عام تنشر منظمة العفو الدولية تقريراً ضخماً بعدد الذين هم اليوم محتجزون في السجون، في كل أنحاء العالم، لا لسبب سوى التفوّه جهاراً بآرائهم. هانز كريستيان اندرسون، في «ملايس الامبراطور الجديدة»، نسى أن يروي لنا ما حدث للفتى الصغير الذي صاح قائلاً أن الامبراطور في الواقع لا يرتدي أي ملابس. بلاريب لن نفاجأ لو علمنا أن مصيره لم يكن سعيداً أبداً.

يشرح سقراط للمحكمة أنه يعي جيداً مخاطر إعلان الحقيقة. المرء الذي يعارض الأخطاء والأفعال اللاشرعية، يقول سقراط، يدفع حياته ثمناً للمجاهرة بالحقيقة عن هذه الأخطاء والأفعال اللاشرعية. هذا واضح جداً. لكن بعدئذ سقراط – سقراط الذي يعني عنده السعي وراء الحقيقة، كما يجب أن يعني للجميع، الهدف الأول في الحياة – يواصل

قوله أن هذا السعي يجب، اذا أراد المرء أن ينقذ جلده (لنمن أطول)، أن يكون مقصورا على حلقة المرء الخاصة وأن لا ينتشر الى حلقات اوسع من المجتمع نفسه.

لكن كيف يكون شيء كهذا ممكنا؟

ما لم يكن سقراط ساخرا بشكل خطر، فهو من بين كل الناس لا بد ان يعرف أن كل سعي للحقيقة، كل شك في كذب، كل محاولة للكشف عن الإحتيال، المحتالين، والغش، كل تلميح الى أن الامبراطور في الواقع عاري يجب، بالضرورة، أن يتخلل في كل الميادين العامة، في العالم الذي نشاركه أترابنا المواطنين. في كل طرفي حياتنا نحن وحيدون، في الرّجَم وفي القبر، لكن المسافة بينهما ميدان مشترك تكون فيها الحقوق والمسؤوليات محددة بحقوق ومسؤوليات كل واحد من جيراننا، وكل حنث ياليمين، كل كذب، كل محاولة لإخفاء الحقيقة تضرب بكل واحد في ذلك الميدان - بما فيهم، في الحساب النهائي، الكاذب نفسه. بعد أن أُجبر سقراط على وضع حد لحياته، ندّم الأثينيون، أغلقوا حلبات المصارعة والجمنازيوم تعبيرا عن الحداد، ونفوا إثنين من أصحاب الإتهام خارج أثينا وحكموا على الثالث بالموت.

كما كان سقراط يعرف جيدا، كل مجتمع يحدد نفسه بطريقتين: عبر ما هو مسموح به وعبر ما هو ممنوع عنه - عبر ما يتضمنه ويعترف به بكونه صورته الخاصة به وعبر ما يقصيه، يتجاهله، وينكره. وكل مواطن داخل جدران مجتمع عليه إلتزام مزدوج: إلتزام باطاعة تلك التضمينات والإقصاءات المشتركة (هذا يعني، قوانين المجتمع) وإلتزام أراء نفسه أو نفسها. المجتمع الحي ينبغي أن يمتلك، داخل بنيته، الوسائل للسماح لكل مواطن بأداء واجبه المزدوج: طاعة القوانين والشك فيها معا، الإذعان لها

وتغييرها معا. مجتمع يُسمح فيه شيء ويحرم فيه شيء آخر (دولة دكتاتورية أو فوضوية) هو مجتمع لا يؤمن بعقائده، فهو لذلك محكوم بالزوال. تحتاج الكائنات البشرية الى الحماية العامة للقانون، سوية مع حرية التعبير عن افكارهم، شهاداتهم وشكوكهم، بقدر ما هم بحاجة الى الحرية ليتنفسوا؛ هذا أمر جوهري.

ربما من الأسهل لنا فهم كلمات سقراط لو إستمعنا الى صداها في مريد له بعيد وغريب، في جنتلمان من لامانشا بدأ ذات يوم، حين إستحوذت على فكره روايات الفروسية، برحلة ليصبح فارسا رَحالة منكبًا على مبادئ البسالة، الشرف، والاستقامة (من أجل نوال المجد كما من أجل خدمة بلاده). مثل سقراط، يدرك دون كيخوته المخاطر التي نجمت عن محاولة منع (أخطاء وأفعال لاشرعية كثير عظيمة من الحدوث في الدولة التي ينتمي إليها). وبسبب هذا، حُسب دون كيخوته رجلا مجنونًا.

لكن ما هو بالضبط جنونه؟ يرى دون كيخوته طواحين الهواء عمالقةً والخراف محاربين، ويؤمن بالسَّحرة والخيول الطائرة، لكن وسط كل هذا الوهم، هو يؤمن بشيء صلب كالتربة التي يطأها: الحاجة الإلزامية الى العدالة. رؤى كتاب حكايات دون كيخوته هي خيالات ظرفية، طرق لمكافحة رتابة الواقع. لكن هواه الذي يسوقه، قناعته التي لا تترزعزع، بضرورة مساعدة الأيتام وإنقاذ الآرامل - حتى لو، نتيجة لأفعاله، تصبح مصائر كلا المنقذ والضحية أسوأ. هذه مفارقة كبيرة يريدنا ثرفاتنس أن نواجهها: العدالة هي ضرورة حتى لو تبع ذلك أفعالا أخرى، أو ربما شرٌ أكبر. خورخه لويس بورخس عبّر عن ذلك على هذا النحو، على لسان واحدة من أكثر شخصياته رعبا: (دع الفردوس يوجد، حتى لو يكون مكاننا الجحيم).

في هذا السعي وراء العدالة (الذي هو الطريقة الانسانية للبحث عن الحقيقة) يتصرّف دون كيخوته على نحو فردي. هو أبداً، في مغامراته العديدة، لم يسع الى سلطة، الى كرسي حكومي، الى دور في عالم السياسة. لسانشو، حامل درعه، منح هو (حسب تقاليد روايات الفروسية) سيادة مملكة مكافأة على جهوده. ولسانشو يقدّم دون كيخوته نصائحاً حول الشؤون العامة: إرتد اللباس الملائم، تعلّم شيئاً عن السلاح والأدب معاً، أظهر التواضع، تجنب العاطفة في الحكم. بين السخرية والحكمة، تحدد نصائح دون كيخوته دور رأس السلطة - دور، هو نفسه، كما هو واضح، لا يطمح اليه.

نحو نهاية مغامراته كلها، عائداً الى بلده مع سانشو بعد أن نال ما نال من العذاب والسخرية على يد الدوقة والدوقات، كان لدون كيخوته هذا لقوله الى سكان قريته: (افتحوا اذرعكم ورحّبوا بياينكم، دون كيخوته، الذي رغم هزيمته على يد غريب، إستعاد ذاته الظافرة؛ وهذا، كما يقال في الغالب، هو النصر الأعظم المرتجى). وهنا ربما جزء من الجواب على سؤالي. لعل هذا هو ما قصده سقراط حين قال أن (بطل العدالة الحقيقي، إن إنتوى أن يبقى حياً لزم أن أطول، عليه بالضرورة أن يقيّد نفسه بحياته الخاصة ويدع السياسة وشأنها). لا البحث عن نصر عام أو ثناء بل مجرد نصر خاص على الذات، دور مشرّف في جو حميمي، تغلّب على النزوة الجبابة في التغاضي عن الظلم والسكوت على شرور المجتمع.

هذا هو الهم الأساسي لدون كيخوته: عدم تجاهل وحشية المجتمع، عدم السماح لرجال السلطة بالشهادة الزور، و، فوق كل شيء، تأريخ كل ما يحدث. وإذا كان على دون كيخوته، لبلوغ الحقيقة، إعادة رواية الواقع في مفرداته الخاصة به، فليكن هذا. رؤية طواحين الهواء عمالقة أفضل من إنكار وجود طواحين الهواء بالطلق. الخيال، في حالة ثرفانتس،

هو طريقة لرواية الحقيقة في الزمن الذي قرّرت اسبانيا إعادة بناء تاريخها على كذبة، كذبة عن مملكة مسيحية نقيّة، غير ملوثة، بعد أقل من قرن على طرد اليهود والعرب، وفي تلك اللحظة عوقب كل المهتدين العرب واليهود. لذلك السبب، من أجل فضح الواقع الخيالي، اخترع ثرفانتس خيالاً أميناً وقال للقارئ هو ليس أب «دون كيخوته» بل فقط زوج الأم، والمؤلف الحقيقي شخص يدعى سيدي حامد بن نجيلي، وهو عالم عربي، واحد من الناس الذين يزعم أنهم اختفوا، كي يوهم القراء السذج أن الكتاب الذي يحملونه بين أيديهم ما هو الا ترجمة عن لسان محظور من زمن طويل في مملكتهم. هذا النوع من الخيال، كما يوحى ثرفانتس، يجب أن يكشف عن هوية كاذبة يحاول التاريخ الاسباني ان يكسوها بنفسه، هوية مطهرة من أي تأثير يهودي أو عربي، هوية لا تحتاج الى سؤال أو لا تعرض نفسها للوم لأنها يُفترض أن تكون محببة بنقاء مسيحي. يرى كما الفتى في حكاية اندرسن، يشير دون كيخوته بسيفه الى تلك الهوية ويصيح: (لكنها عارية!)

بالنسبة لثرفانتس، التاريخ، الحساب الأمين لما كان حدث، يمكن أن <يُترجم> الى طرق مختلفة كي يكون مروياً بشكل أفضل، مثلاً، في شكل رواية، في كلمات مؤلف عربي غامض، كقصة عن السحر، العنف، والأعاجيب. لكن مهما كانت الكلمات المختارة، يجب ان تكون دائماً، في المعنى الجوهرى، صادقة. التاريخ، يقول دون كيخوته لسانشو، هو والد الحقيقة، (منافس الزمن، مستودع المآثر، الشاهد على الماضي، مثال ونموذج الحاضر، إنذار لكل العصور الآتية). واسبانيا، اليوم فقط، تتعلم الدرس الذي حاول ثرفانتس أن يعلمها إياه قبل أربعة قرون - رغم أنها حتى الآن تعرض عن إدراك أهميته الكاملة. برغم أن وجود اسبانيا اليهودية والعربية، هذه الأيام، معترف به في أغلب الأحوال، هناك

مسألة هوية وطنية كاذبة أخرى نمت مرة ثانية في رفض اسبانيا الإقرار بجرائم فرانكو. على نحو عديم الضمير، رفض القاضي بالتنازل كارزون المطالبة بفتح مقابر فرانكو الجماعية وفتح تحقيق في الأعمال الوحشية التي إرتكبها كلا الطرفين، القوميون والجمهوريون. لكن مثل إختراع هوية اسبانيا في زمن ثرقاتس، ربما سيكون هذا جديرا بقصة.

كما اسبانيا آتذ والآن، نحن نجد، على نحو جمعي، أن من الصعب الاعتراف بلحظات مظلمة من تاريخ مجتمعاتنا. بسبب الجُن، بسبب الجهل، بسبب التعجرف و، في بضع حالات، بسبب الخزي، أنكرت أحيانا أغلب المجتمعات أو حاولت أن تغَيّر أحداثا معينة في الماضي جديرة باللوم. في النصف الأول من الألفية الثانية قبل الميلاد، زوّر كهنة معبد شَمَش في بلاد وادي الرافدين التاريخ على واحد من نصبهم المقامة حديثا في سبيل منح ثمانية قرون اضافية من الوجود، وبالتالي نجحوا بزيادة الحصّة الملكية لمؤسستهم الموقرة. أمر الامبراطور الصيني شي هونغدي، في عام ٢١٣ قبل الميلاد، بأن تُتلف كل الكتب في مملكته كي يمكن للتاريخ أن يبدأ مع تبوئه العرش. أثناء الرايخ الثالث، من أجل إثبات أن التأثير اليهودي الملهم لم يسهم يوما في الثقافة الألمانية، إدعى وزير الدعاية، بول جوزيف غوبلز، أن القصيدة الشهيرة لهائيريش هاينه «Die Lorelei» كانت قصيدة غنائية ألمانية قديمة لمؤلف مجهول. أمر جوزيف ستالين أن يُمحى من الصور الرسمية أعضاء الحزب الذين فقدوا الحُظوة كي لا يبقى للمؤرخين في المستقبل سجلا لوجودهم السياسي. أقرب الى زمننا، رفض الحزب الشيوعي الصيني الاعتراف بأن مذبحة ساحة تيانانمين حدثت يوما. الأمثلة، للأسف، لا تنتهي.

أحيانا، إنكار الحدث يخصّ فردا واحدا يتمنى الناس أن يطويه النسيان؛ أحيانا، يخصّ ملايين الرجال، النساء، والأطفال الذين قُتلوا وعمدا وبشكل

منظم. في كل حالة، الإنكار هو محاولة مجتمع لعمل المستحيل، لعمل ما كان لاهوتيو القرون الوسطى إستنتاجوه بكونه مستحيلا حتى على الرب: تغيير الماضي. آليس، في «عبر المرأة»، وهي تشرح هدفها في التسلق الى التل، تُقَاطَع من قبل الملكة الحمراء، التي تقول أنها يمكن أن تريها تلال (تجعلها تسمي هذا التل بالمقارنة واديا). (لا، لن أفعل)، ردّت آليس بشجاعة. (التل <لا يمكن> أن يكون واديا. سيكون هذا هراء -). فعلا، سيكون هذا هراء. مرة تلو المرة، تصرّ مجتمعاتنا على هراء كهذا، مجادلة بأن التلال هي وديان وأن أي شيء حدث، مهما كان واضحا ومؤلما، لم يحدث أبدا.

في القرن الثالث عشر، كتب الشاعر الأرمني هوفهانيس ديرزينغا، المعروف ببلوز، أن (الشمس الحقيقية هي وحدها التي تعطي النور: دعونا نتميزها عن تلك غير الحقيقية). هذه الوصية الواضحة من الصعب الأخذ بها. لا لأن، في حالات قليلة، من العسير التمييز بين الحقيقة والزيف، بين الشمس الحقيقية وغير الحقيقية، بل لأن هذا التمييز سيدلّ ضمنا على أن خطأ عاما أرتكب، صنيعا غير مبرّر نُفِّذ، ومعظم المجتمعات لها مفردات محددة للإعتذار والندم.

ربما بسبب هذا، بسبب صعوبة التعبير عن وخز الضمير الجمعي لتطهير نفوسنا المريضة، جعلت أغلب الأديان من فعل الندم طقوسيا. الـ *mea culpa*^(٧٨) الكاثوليكية تعاد ثلاث مرّات أثناء القدّاس، «يوم الغفران» اليهودي هو اليوم الذي تسأل فيه الغفران من أصدقائك وجيرانك، طلب مغفرة الله يُعبر عنه المصلّون المسلمون خمس مرّات في اليوم، هذه كلها

(٧٨) <هذا خطأي> (باللاتينية في الأصل) يرد هذا التعبير في صلاة الاعتراف المستخدمة في الكنيسة الرومانية الكاثوليكية.

محاولات للإعتراف بسهولة إنقياد البشر للإثم في مجتمعاتنا، وللأفعال الشنيعة المؤهلين لها. هذه الطقوس هي إكرام للضحايا، بالطبع، لكنها، قبل كل شيء، تتيح للخطّائين الفرصة، لا في محو خطاياهم، فهذا لا يمكن أبداً، بل في تخليص أنفسهم بالإعتراف بهذه الخطايا. الكلمات، يمكن أن يُساء إستعمالها، يمكن أن تكون مُجبرة على إعلان الأكاذيب، على تبرئة المذنبين، على اختراع ماضٍ غير موجود ويقال لنا يجب أن نصدّقه. لكن يمكن أيضاً أن يكون لها قوة مبدعة، شفائية. بالسماح للإثم أن يتشكّل أولاً في فم الجلاد ومن ثم في أذن الضحية، بنقله من ما حدث إلى الإعتراف بأنه حدث، الكلمات تسمح للتاريخ على نحو مؤثر أن يكون، كما قال دون كيخوته، والد الحقيقة.

كي لا يمكن للأحداث الشنيعة أن تبقى صامته، تقيم المجتمعات التي تدعى ديمقراطية، كمنظمات مدنية، النُصُب التذكارية لتحفي ذكرى ضحاياها ولتشهد على الأعمال الوحشية الماضية. مع ذلك خطر النصب التذكارية هو أنها ما لم تحوّل بطريقة ما إلى تجارب حية، مشتركة، فهي تصبح ناقلات لتلك الذكريات، متيحة للمجتمع التحرّر من عبء التذكّر وتسمح للأحداث الشنيعة أن تصبح صامته مرّة أخرى. ما كان يدعى <واجب الذكرى> في مجتمع ما يجب أن يكون واجبا حيوا، واجب ذكرى فاعلة، كي لا تُكرّر الأفعال الرهيبة، أو، إذا حدث ذلك، كي لا يمكنها أن تكرر مستندة على جهل الناس بأهميتها وبكيفية تقييم الأجيال الآتية لها. في ٢٠٠٩، أكّد حائز جائزة نوبل بول كروغمان في النيويورك تايمز، على أن ما لم يأمر باراك اوباما بإجراء تحقيق في ما حدث أثناء ادراء بوش (ونحن لا نتوقع أن يفعل)، فأن أولئك الذين في السلطة سيصدقون أنهم فوق القانون (لأنهم لن يواجهوا أية عواقب إن اساءوا إستخدام سلطتهم). كما يمكن أن يقول دون كيخوته، أغلب أفعال

الظلم يتم إرتكابها لأن اولئك المسؤولين عنها يعرفون أنهم سوف لن يواجهوا أي عواقب. في ظل ظروف كهذه (وها نحن نعود الى سقراط)، من واجب كل مواطن أن يحاول <بوعي> منع (الأخطاء والأفعال غير الشرعية العظيمة الكثيرة من الحدوث في الدولة التي ينتمي اليها). وهذا يتضمن الواجب <الفاعل> للذكرى؛ طقس دينوي للغفران تكون فيه أفعال الماضي الآتمة منقولة الى كلمات يسمعها الجميع.

لكن الذاكرة يمكن أن تخوننا. في سنوات الستينات عيّن علماء النفس ظاهرة في عقلنا أطلقوا عليها اسم <مثابة الذاكرة>. إنها تحدث بشكل منتظم حينما نعلم أن واقعة ثبت فيما بعد إنها غير حقيقية، لكن القوة التي إستلما بها تلك المعلومة عظيمة جدا حدّ إنها طغت على معرفة أن <الواقعة> غير حقيقية، ونواصل تذكّر هذه <الواقعة> كحقيقة رغم ما يقال عكس ذلك. هذا يعني، أن الذاكرة المبرهن على كذبها تثابر في عقلنا وتمنع المعلومات المصححة من الحلول محله. إن كان الأمر هكذا، إن استطعنا <تذكّر> ما هو معروف على نحو أكيد انه مزيف بكونه حقيقة، إذن سوف لن نفاجأ بأن واجب الذكرى، على مستوى جمعي، يمكن أن يصبح محرّفاً ونسخة منقّحة عن الماضي يحلّ محلّ ذاك الذي أثبت المؤرخون أنه حقيقي. في المحكمة الأثنية، أمكن أن يظهر أن سقراط فعل ما ثبت أنه لم يفعله وبسببه حُكم عليه بالموت، ويمكن أن يتذكّر الناس ادراة بوش، في السنوات القادمة، لقيامها بـ (إحلال السلام في الشرق الوسط) (كما زعمت كوندوليزا رايس). قد يكون التاريخ والد الحقيقة، لكنه يمكن أيضا أن ينجب اطفالا غير شرعيين.

مع ذلك، إذا أمكن للحكومات أحيانا الإلتكاء على هذه المثابة الاجتماعية للذاكرة للتضليل واساءة التفسير، فلا بد لها أن تأخذ في الحسبان مثابة أخرى قوية على حد سواء: ما سادعوه <مثابة الحقيقة>.

ثمة قول انكليزي قديم، (truth will out) [ستتكشف الحقيقة] خلف أو هامنا ومنطقنا، خلف اختلاقنا لممالك اجتماعية وحكايات خرافية حول الكون، يقع واقع لا سبيل الى تغييره لما يحدث وما حدث، ودائما سيظهر للعيان في النهاية من تحت طبقات لا تخصى من الخداع. نحن نستطيع، بالممارسة، كما تقول الملكة البيضاء لآيس، أن نصّدق (سته أشياء مستحيلة قبل الإفطار)، لكن هذه اللاعقلانية في النهاية سوف لا تغيّر شيئاً في التقدّم القاسي للعالم.

أدولف هتلر، الذي تمرّس كثيراً في هذه النوع من الأشياء، سأل مجلسه العسكري، قبل وقت وجيز من غزو بولندا عام ١٩٣٩: (من، في آخر الأمر، يتحدث اليوم عن إبادة الأرمن؟) استفهام هتلر البلاغي له آلاف الأجوبة لأن، منذ العقد الرهيب الذي تمّ فيه ذبح مليون ونصف أرمني بأوامر من الحكومة العثمانية التركية، كان الدون كيخوتات لا ينفكّون مرددين، (هنا عمل وحشي لا يُغتفر، هنا صنيع شرّ لا يمكن أن يُنسى، هنا فعل رهيب من ظلم عظيم. قد ترغب أن تصدّق المستحيل، أن الجريمة الكبرى لم تحدث أبداً. لكنها حدثت. وما من شيء تستطيع قوله يمكن أن يُطِلّ الحدث المأساوي). من معارضين مجهولين في امريكا جمعوا عام ١٩١٥ أكثر من مليون دولار للقضية الأرمنية الى أصوات فردية شجاعة كصوت هرانت دينك، لا يُسمَح لسؤال هتلر أن يمرّ دون جواب.

ومع هذا، تلك الآلاف من الأصوات غير كافية. منذ زمن هتلر، أذان العالم، وما زال يُدين الأعمال الوحشية للرايخ الثالث، وألمانيا نفسها اعترفت، وما زالت تعترف، بتلك الأعمال الوحشية. (أجل)، يقول الألمان، (هذا حدث. ونحن نتأسف بالنيابة عن أجدادنا. ونلتمس المغفرة، إن كان هذا ممكناً. ونحن لن ننسى ولا نسمح لأحد أن ينسى ما حدث هنا، على تربتنا. ولن نسمح لهذا أن يحدث ثانية). وفي كل مرة تحاول

فيها جماعة النازية الجديدة إعادة إختراع الماضي التاريخي، تقول ألمانيا وأغلبية الألمان (لا). هذا هو ما أعنيه بمثابرة الحقيقة.

لكن تركيا، أو على الأقل الحكومة التركية، لم تصل بعد، للأسف، إلى مرحلة الاعتراف. برغم تلك الآلاف من الأصوات المعترفة في أرجاء العالم، قسم كبير من المجتمع التركي، كما لو أنه يحاول إضفاء قوة على سؤال هتلر بالصمت المتواطئ، ما زال يرفض التسليم بالوقائع التاريخية: بأن كل سكان الأناضول، السكان الأقدم الموجودون في المنطقة في ذلك الحين، أكثر من مليون ونصف من الرجل، النساء، والأطفال، كانوا أبيدوا بين العامين ١٩٠٩ و ١٩١٨ في ما سمّتها الشاعرة كارولين فورشييه (الإبادة الجماعية العصرية الأولى).

لم يرغب هرانت دينك أكثر من ذلك الذي يرغب به كل صحفي جاد، كل مثقف صادق، كل مواطن يحترم نفسه: بأن تكون الحقيقة معترف بها. جريمة قتله تعزز تأكيد سقراط الذي بدأت به هذا الفصل، بأن (ما من إنسان على وجه الأرض يمنع بوعي أخطاء وأفعال غير شرعية من الحدوث في الدولة التي ينتمي إليها، يمكن أن ينجو بحياته). لا بد أن هرانت أدرك هذا، وادرك أيضا لازمة سقراط، (بطل العدالة الحقيقي، إن إنتوى أن يبقى حيا لزم من أطول، عليه بالضرورة أن يقيد نفسه بحياته الخاصة ويدع السياسة وشأنها). تقييد كهذا، الذي أدركه هرانت كما سقراط نفسه، هو ممكن، لأن كل شيء نفعله، كل قرار نتخذه، كل رأي نعبّر عنه كمواطنين له نتائج سياسية. السياسة هي، بذات طبيعتها، نشاط جمعي يحتل فيه القلّة مقاعد السلطة ويحتلّ البقية منّا الأدوار الباقية التي لا تحصى. ليس هناك مواطن يمكن الاستغناء عنه، وما من صوت عديم النفع في الصراع المستمر لتحويل مجتمعاتنا إلى مجتمعات أقلّ كذبا في مزاعمها وأكثر صدقا مع نفسها. (كان سلاحي الوحيد هو الصدق)، كتب دينك في آخر مقال

منشور له. كما عرف سقراط بشكل جيد تماماً، الصدق هو سلاح مهلك
بأكثر من طريقة. كان هذا درس دينك الأخير: أنه حتى لو تمّ إخراس
الباحث عن الحقيقة، فإن صدقه [sincerity] (من اللاتينية sincerus،
وتعني <طاهر> أو <نقي>) سيقضي في النهاية على الكذب.

الشاعر والأيدز

(اعتقد أنني كنت سأفهم ذلك بشكل أفضل)، قالت أليس بتهذيب شديد، (لو كنت كتيبه).

«مغامرات أليس في بلاد العجائب» الفصل ٩

في نهاية التسعينات، أعلنت الصحف أن حكومة جنوب افريقيا في صدد وضع برنامج لإستيراد أدوية قليلة الكلفة لمعالجة مرض الأيدز. بعد أربع سنوات تقريبا من الإعلان، رفعت جمعية الصناعات الصيدلية، المثلة لعدد من أكبر المختبرات في أوروبا وأمريكا الشمالية، قضية في المحكمة العليا في بريتوريا، مدّعية أن القانون الجنوب افريقي الذي سمح بهذا البرنامج - قانون وقّعه نيلسون مانديلا - إنتهك الاتفاقية الدولية لحقوق النشر وبراءة الاختراع المعنية بحماية حقوق العلماء، الفنانين والكتاب.

في جنوب افريقيا اليوم هناك ملايين الناس المصابين بفايروس الأتس آي في، وما يقارب ١٠ بالمئة من السكان، ربما هي النسبة الأكبر في العالم، لايمكن علاجهم، لأسباب اقتصادية محضة. تكلف أدوية الأيدز للفرد الواحد، في أوروبا أو جنوب افريقيا، بين عشرين وثلاثين ألف دولار في السنة. هذا، في افريقيا (وفي جزء كبير من آسيا وأمريكا الجنوبية)، هو بعيد جدا عن أحلام إنسان عادي. مع هذا، نجحت شركات الصيدلة المحلية في انتاج أدوية عامة (هذا يعني، أدوية نظيرة للأدوية الأوروبية والأمريكية العالية الكلفة من دون أن تحمل رقعة المصمم) بثمان أقل، حوال أربعمئة

دولار لعلاج سنة واحدة. في ردّ على هذا، الشركة الأكبر بين شركات الصيدلة، غلاكسو سميث كلاين (الناشئة عن اندماج شركتين بريطانيتين عملاقتين، غلاكسو - ويلكم وسميث كلاين - بيكام)، صرّحت بلهجة فخيمة بأن (نظام براءة الاختراع يجب أن يسان بأي ثمن كان). بأي ثمن كان!

قد يقال أن من دون الاستثمار المالي لهذه الشركات، ستكون الأبحاث العلمية مستحيلة. للسماح باكتشافات جديدة، يجب أن يُجذب أولئك الذين يملكون الأموال للاستثمار في الأبحاث و، من أجل دفع أصحاب الأموال للاستثمار في أي شيء، يجب أن يكونوا مقتنعين بأن أموالهم ستجني أرباحا. لا مجرد أرباح، بل أرباح كبيرة. وأرباح مضمونة. وأي ضمان يوجد على هذه الأرض أكبر من المرض المؤدي الى الموت، ورغبة البشر في قهره؟ لذلك الإغراء، إنشاء شركة صيدلة في زمننا هو قوي بوضوح. الدوافع وراء شركات كهذه ليست ما يمكن أن تُدعى دوافع خيرة: الدعوة الى الشفاء ليست من أولويات مهامها. ثمة شيء منور في المخطوطة الفرنسية من القرن السادس عشر «Chants royaux du Puy de Rouen» تصف المسيح صيدليا، يوزع (بسر الكلفة بلا ريب) أدوية الحياة الخالدة على آدم وحواء. لا أعتقد ان هذه الصورة معروفة للأوصياء على غلاكسو سميث كلاين.

بعد بضع سنوات، بتأثير الضغط الدولي، أسقطت تسعة وثلاثون من الشركات الكبرى دعاوها في جنوب افريقيا. خلقت الاحتجاجات والحملات الصحفية لأطباء بدون حدود ومنظمات أخرى ما دعتة واحدة من شركات الصيدلة (دعاية معادية الى أبعد حد)؛ بربح متوازن مستحصل بحرص من الفائدة وريح مهدور من سمعة ملطخة، إختارت الشركات الذكية التسوية. على كل حال، يبقى السؤال عن شرعية هذه

الأرباح الهائلة بلا جواب.

كيف يمكننا (أعني مجتمعاتنا) جذب هذه الشركات الى الإستثمار في الأبحاث العلمية من دون إعطاءهم في المقابل حيوات ملايين من البشر؟ اترك المشاكل العملية التي تتعلق بالإتمادات المالية، الإئتمانات، الأسعار، والضرائب للاقتصاديين الذين يؤمنون بإمكانية معالجة هذه الجوانب، واختار بالمقابل التركيز على عامل آخر في هذه التسوية: البيئة الأخلاقية التي تسمح لهذه الممارسات بالإزدهار.

هل يمكن لمجتمع أن يطرح بقناعة ضرورات أخلاقية مثل هذه بينما يلبّي بطريقة مؤثرة ضرورات عملية للصناعة العلمية؟ هل من الممكن لمجتمع، في الوقت ذاته، أن يأخذ بعين الاعتبار الحاجات الملحة للعلم والبيئة التي يتطوّر فيها ذلك العلم؟ (Eerst kommt das Fressen, dan kommt die Moral) (أولا يأتي العلف، من ثم تأتي الأخلاق)، لاحظ برتولت بريخت ساخرا قبل زمن طويل. هل من الممكن لمجتمع أن يضيف أهمية متساوية على العلف والأخلاق معا، على روح الشعب وافعال المجتمع على نحو متزامن؟ يواصل هذا السؤال القديم بالظهور على نحو غير متوقع، المرّة تلو المرّة، في كل الأزمان وتحت كل السماوات. كان هذا السؤال مطروحا عندما ضحّى أغاممنون بابنته ايفيجينيا من أجل رياح مؤاتية تتيح للاغريق الإبحار الى طروادة. كان سؤالا مصورا في «ميجور باربارا» لبرنارد شو. كان متخيلا في «فرانكشتاين» لماري شيللي وفي «جزيرة الدكتور مورو» لأتشي جي ولز. جوهره الحقيقي إحتوته قصة لأوسكار وايلد، حين يسأل الملك الشاب، الذي رفض أن يتوّج بجواهر صُنعت من طريق المعاناة، إن كان الرجل الثري والرجل الفقير هما أخوان ويتلقى الجواب، (أجل، واسم الأخ الثري هو قايليل).

هذا السؤال غير القابل للجواب شامل الأهمية. الأدب، كما يعرف جميعنا جيداً، لا يقدم حلولاً، بل يطرح أحجية. هو قادر، في رواية قصة، على الجهر بتعقيدات لانهاية، لكن أيضاً ببساطة جوهرية، لمسألة أخلاقية، ويمنحنا شعوراً بإكتسابنا حدّاً معيناً من الإدراك الذي نفهم به العالم بشكل أفضل، لا على مستوى شمولي بل شخصي. (بحق الرب، ما كنه هذه العاطفة؟) تسأل ريبيكا وست بعد قراءة «الملك لير». (أي أثر لهذه الأعمال الفنية العظيمة على حياتي، حدّ إنها تجعلني سعيدة جداً؟) أعرف أنني جرّيت تلك العاطفة في كل أنواع الأدب، عظيمة وصغيرة، في سطر هنا وسطر هناك، في مقطع، وأحياناً، لا غالباً، في كتاب بأكمله، لسبب لا يُدرَك بوضوح، واكتسبت عندي، عند قارئها، حين يُقال شيئاً عن شخصية أو حالة استثنائية، أهمية شخصية هائلة.

هل تستأهل الشناء تصرفات دون كيخوته الغريبة، عندما، على سبيل المثال، هدّد مزارعاً بسبب ضربه صبيه الأجير، فكرّر هذا فعله حالما غاب دون كيخوته عن بصره؟ هل هيركل بوارو، في نهاية حياته الطويلة، مبرّأ من الإثم لقتله قاتل في سبيل منعه من قتل آخرين؟ هل يمكننا ان نغفر لانياس ان يهجر ديدو حزينة، تلك التي استقبلته بحب، كرمى لمجد الامبراطورية الرومانية الآتية؟ أكان على مسيو هوميه قبول ^(٧٩) croix d'honneur بعد موت بوفاري التعيسة؟ هل الليدي ماكث مسخ أم ضحية، وهل يجب أن نشفق عليها أم نخافها، أو (هذا هو الأصعب كثيراً) نخافها ونشفق عليها بالوقت ذاته؟

الواقع، يهتم بالتفاصيل تحت قناع العموميات. الأدب، يفعل العكس،

(٧٩) <وسام الشرف>، بالفرنسية في الأصل.

حتى يمكن لـ «مئة عام من العزلة» أن تعيننا على فهم مصير قرطاجنة، ويمكن لآراء غونزيل أن تساعدنا على ترجمة المآزق الأخلاقي الملتبس للجنرال اوسارس، جلاد الجزائر. يغريني أن أقول أن هذا هو ربما <كل> ما يفعله الأدب حقاً. يغريني القول أن كل كتاب ينشغل القارئ به يطرح سؤالاً أخلاقياً. أو بالأحرى: حين يكون القارئ قادراً على الحفر تحت سطح النص، يمكنه أن يستخرج من عمقه سؤالاً أخلاقياً، حتى لو لم يكن هذا السؤال مطروحاً من قبل الكاتب بكلمات كثيرة، لكن حضوره الضمني يثير رغم كل شيء عاطفة مجردة لديه، تنبؤاً بشيء، أو ببساطة ذكرى شيء نعرفه منذ زمن طويل. عبر هذا الخيمياء، يغدو كل نص أدبي، نوعاً ما، مجازياً.

كانت الكتيبات الأدبية منذ العصور الوسطى تميّز على نحو دقيق بين المجاز والصورة، الصورة والتشبيه، التشبيه والرمز، الرمز والشارة. في الجوهر، تكون الطريقة الفكرية التي تستحضر هذه الصور البلاغية هي نفسها: طريقة ترابطية للإدراك يمكن بها فهم التجربة، لا بشكل مباشر إنما بشكل غير مباشر، كما فعل بيرسيوس كي لا يرى وجه الغورغونا، أو موسى كي لا يرى وجه الله. الواقع، المكان الذي نجد أنفسنا فيه، لا يمكننا أن نستوعبه طالما كنا فيه. هذه <اللامباشية> (عبر اللغة المجازية، عبر التلميح، عبر الحبكة) هي التي من خلالها نكون قادرين أن نرى أين نحن ومن نحن. المجاز، في المعنى الأوسع هو وسيلة لإدراك (وأحياناً يمكن تقريباً <فهم>) العالم وذواتنا المحيرة. قد يكون الأدب كله مفهوماً كمجاز.

المجاز، بالطبع، يوسع المجاز. عدد القصص التي علينا روايتها هو محدود، وعدد الصور التي تعكس، بطريقة مليئة بالمعاني، هذه القصص في الذهن هو صغير. كما يقول لنا والاس ستيفنس:

في ذاك اليوم التشريني قرب توانتيك

أمسى البحر الهائج في الليل ساكنا،

فهو يرى مرة أخرى البحر (نفس البحر) الذي تحرق اليه ستيفان مالارمييه شوقاً، بعد أن قال لنا أن (كل اللحم حزين) وأنه (قرأ كل الكتب). هو نفس البحر المروّع الذي يسمعه بول سيلان، (umbellet) (von der haiblaunen See) (ينبح في بحر القرش الأزرق). إنها الموجة التي تتكسر ثلاث مرّات، إذ ينظر إليها تينيسون معقود اللسان، على (صخور رمادية باردة) - إنه نفس (إيقاع الخطو المرتعد) الذي ينقل ماثيو آرنولد على شاطئ دووفر ويجعله يفكر في سوفوكليس (الذي منذ زمن بعيد / سمّعه على الشاطئ الإيجي وجال / في ذهنه مد وجزر مضطرب، / من الأسى الإنساني). مالارمييه، سيلان، تينيسون، آرنولد، سوفوكليس هم كلهم موجودون في ستيفنس حينما، بعيداً على شاطئ ناء، يرى الماء المعدني اللون يتألق ويمسي ساكناً. وماذا يجد القارئ في ذلك المشهد، في ذلك الصوت؟ يعبر عنه آرنولد بدقة: (نحن نجد في الصوت فكراً). فكر، يمكنني أن أضيف، يترجم نفسه عبر قوة المجاز الى سؤال وإلى طيف ضبابي من جواب.

كل فعل كتابة، كل خلق لمجاز هو ترجمة في معنيين على الأقل: في المعنى الذي يعيد صياغة تجربة خارجية أو صورة معينة في شيء يثير عند القارئ تجربة أو صورة جديدة؛ وفي المعنى الذي ينقل شيئاً من مكان إلى مكان آخر مختلف - المعنى الذي كانت فيه الكلمة مستخدمة في العصور الوسطى لوصف إنتقال البقايا المسروقة للقديسين من ضريح إلى آخر، نشاط معروف بإسم <furta sacre>، <سرقاات مقدسة>. شيء ما في

فعل الكتابة، ومن ثم ثانية في فعل القراءة، يسرق، يذخر^(٨٠) ويغيّر الفكر الأدبي الأساسي لآرنولد - من كاتب الى كاتب ومن قارئ الى قارئ، واثناء عملية الخلق هذه تصبح تجربتنا عن العالم مجدّدة ومعاد تعريفها.

بعد سنوات قليلة على موت كافكا، إعتقل النازيون ميلينا بسينيسكي، المرأة التي عشقها، وأرسلت الى معسكر اعتقال. فجأة بدت الحياة في عينها وكأنها صارت معكوسة: لا موت، الذي هو ختام، بل حالة مجنونة وعدمية المعنى من المعاناة العقيمة، دونما سبب ظاهر ودونما نهاية ظاهرة. في محاولة للنجاة من هذا الكابوس، إبتكرت صديقة لميلينا طريقة: تلوذ بالكتب التي قرأتها وخزنها في ذاكرتها. من بين النصوص التي أجبرت نفسها على تذكرها كانت قصة قصيرة لمكيسم غوركي، «ولد إنسان».

تروي القصة كيف ان الراوي، فتى شاب، وهو يتجول ذات يوم على طول شواطئ البحر الأسود، يجد مصادفة فلاحه تزعمق من الأم. كانت المرأة حاملا؛ فرّت من المجاعة في بلدتها وهي الآن، مرعوبة ووحيدة، تعاني من المخاض. برغم احتجاجاتها، يساعدنها الصبي. يغسل المولود الجديد في البحر، يوقد نارا، ويحضّر الأكل. في نهاية القصة، يتبع الصبي والفلاح مجموعة من فلاحين آخرين: بذراع واحدة، يعين الصبي الأم؛ في الأخرى يحمل الطفل.

أضحت قصة غوركي، لصديقة ميلينا، فردوسا، ملاذا صغيرا آمنا أمكنها فيه أن تنسحب من الرعب اليومي. القصة لا تضيي معنى على مآزقها، إنها لا تفسّره أو تسوّغه؛ إنها حتى لا تمنحها الأمل بالمستقبل. إنها ببساطة كانت نقطة توازن، مذكرة إياها بالنور في زمن النكبة المظلم. نكبة:

(٨٠) يحتفظ بشيء (وكانه مقدّس).

تغيّر مفاجئ وعنيف، شيء رهيب ومبهم. حين دُمّرت الحشود الرومانية، إقيسادا للقول الفصل لكاتو، مدينة قرطاجنة وحُرّثت بالملح؛ حين نهب الونداليون روما عام ٤٥٥، مخلفين المدينة العظيمة خرائب؛ حين دخل أوائل الصليبيون المسيحيون مدن شمال افريقيا بعد ذبح الرجال والنساء والأطفال أضرموا النار في المكتبات؛ حين رَحّل الكاثوليك الاسبان من أقاليمهم ثقافات العرب واليهود، ورمى حاخام طليطلة عاليا نحو السماء مفاتيح تابوت العهد للحفاظ عليه آمنّا لزمن أسعد؛ حين أعدم بيزارو الأتاهاولبا المرحبين به ودُمّر على نحو مؤثر حضارة الأنكا؛ حين بُيع العبد الأول على القارة الامريكية؛ حين تم عن عمد تلوّث سكان أمريكا الأصليين بذُتُرّ معدية بالجذري على يد المستوطنين الاوربيين (يعتبرها البعض أول عمل حربي بيولوجي في العالم)؛ حين غمر الجنود في خنادق الحرب العالمية الأولى الوحل والغازات السامة في محاولتهم إطاعة أوامر مستحيلة؛ حين رأى سكان هيروشيما جلودهم تفرّ من أجسادهم تحت غيمة صفراء عظيمة في السماء؛ حين هوجم السكان الأكراد بالأسلحة السامة؛ حين كان آلاف الرجال والنساء يُطارَدون بسكاكين الماتشيتي في رواندا؛ حين ضربت الطائرات الإنتحارية البرجين التوأمين في مناهاتن، تاركة المدينة تنضم الى حداد مدن مدريد، بلفاست، القدس، بوغوتا، ومدن أخرى لا تحصى، كلها ضحية هجمات إرهابية - في كل هذه النكبات، قد يبحث الناجون في كتاب، كما فعلت صديقة ميلينا، عن بعض الخلاص من كارثة وبعض الضمان من جنون.

بالنسبة لقارئ، ربما يكون هذا هو جوهر الأدب، ولعله التبرير الوحيد له: لن تتم لجنون العالم الغلبة علينا كليا رغم أنه يجتاح أقيمتنا (هذه الإستعارة تعود لماشادو دي آسيس) ومن ثم يسود حجرة الطعام، حجرة الجلوس، المنزل بكامله. وجد جوزيف برودسكي، المسجون في سيبيريا، هذا

الخلاص في شعر ديليو أتشس اودن؛ رينالدو آريناس، المحتجز في سجون كاسترو، وجده في «اللياذة»؛ اوسكار وايلد، في «هدف القراءة»، في كلمات المسيح؛ هارولد كونتي، المعذب بيد العسكر الأرجنتينيين، في روايات ديكنز. حين يصبح العالم مبهما، حين تستجيب أفعال الإرهاب والترويع لذلك الإرهاب الذي يملأ نهاراتنا وليالينا، حين نحس أنفسنا تائهين ومحيرين، نبحت عن مكان كانت فيه المعرفة (أو الإيمان بالمعرفة) مدونة في كلمات.

كل فعل إرهاب يعارض تسويغه الخاص به. كان رويسبير، قبل أن يعطي الأمر بكل عمل وحشي، يسأل، (باسم ماذا؟) لكن كل انسان يدرك بعمق أنه لا يمكن تسويغ أي فعل ارهاب. القسوة المطردة للعالم و، برغم كل شيء، معجزاته اليومية من الجمال، الطيبة، والحنو تغمرنا لأنها تنشأ من دون تبرير، مثل معجزة سقوط المطر (كما يشرح الرب لأيو ب) (يمطر ارضا لا انسان فيها). الخاصية البدائية للكون هي أن المطلق لا اساس له.

بكل هذا نحن واعين، كما نحن واعين أيضا بالبديهيات: ان العنف يولد العنف، أن كل سلطة مفسدة، أن الوهمية من أي نوع هي عدو العقل، أن البروباغندا هي بروباغندا حتى عندما توهم بتحشيدنا ضد الظلم، أن الحرب لا تكون ابدا مجيدة الا في عيون المنتصرين، الذين يؤمنون أن الله الى جانب الجيوش الكبيرة. لهذا السبب نحن نقرأ، ولهذا السبب نعود في لحظات الظلمة الى الكتب: للعثور على كلمات وإستعارات لما نعرفه مسبقا.

تبنى الإستعارة على الإستعارة والإقتباس على الإقتباس. للبعض، كلمات الآخرين هي مفردات لإقتباسات تعبّر عن افكارها الخاصة بها.

للبعض الآخر، تلك الكلمات الأجنبية <هي> أفكارها الخاصة بها، وفعل التعبير عنها على الورق يحوّل تلك الكلمات المتخيّلة من قبل الآخرين الى شيء جديد، معاد تخيّله عبر ترنيم مختلف أو سياق مختلف. من دون هذه الاستمرارية، هذا الاختلاس، هذه الترجمة، لا يكون هنالك أدب. ومن خلال هذه التعاطيات، يبقى الأدب غير قابل للتغيير، مثل موجات متعّبة، بينما العالم يتغير من حولها.

ثناء عرض مسرحية يوجين يونيسكو «رينوسيروس» في الجزائر، في ذروة حرب الاستقلال، بعد ان نطق البطل، بيرانجييه، كلمات المسرحية الأخيرة، (Je ne capitule pas!) ^(٨١) انفجر الجمهور كله، استقلاليون جزائريون ومستعمرون فرنسيون، بالهتاف. بالنسبة للجزائريين، يصرخ بيرانجييه مرجعا صدى صرخاتهم، مصمّمين على عدم التنازل عن صراعهم من أجل الحرية؛ بالنسبة للفرنسيين، كانت الصرخة صرختهم، مصممين على عدم تسليم الأرض التي منحها لهم آباءهم. كلمات يونيسكو هي، بالطبع، نفسها. المعنى (القراءة) هو مختلف.

ربما خليق بنا أن ننظر هنا الى الجانب العملي من مسألة الملكية الفكرية هذه، ذلك يعني، النظر الى مفهوم حقوق النشر والتأليف الأدبي. الغرض الذي وُضعت من أجله هو ليس حماية حقوق، لنقل، هو ميروس، لإظهاره مبتكر وحيد لتعبير (البحر النيبذي الغامق)، بل على العكس، لتنظيم إستخدام هذا التعبير من قبل، لنقل، ازرا باوند أو هيئة السياحة اليونانية. في حين يتباهى مارتينال أن شعره مقروء حتى من قبل قوّاد المئة المتوضعين في أبعد حدود الامبراطورية الرومانية، هو أيضا يشتكي من

(٨١) (أنا لن أرضخ.)، بالفرنسية في الأصل.

الناشرين الذين يبيعون تلك الأشعار الى اولئك القواد المرميين بعيدا دون أن يدفعوا له، للمؤلف، شيئا مقابل ذلك الامتياز. من أجل ضمان حصول مارتال على سُنْستريوماته^(٨٢)، ألغت الجمعية الوطنية في باريس في ٤ آب ١٧٨٩ كل امتيازات الأفراد، المدن، المقاطعات، والمنظمات واستبدلتها بفكرة الحقوق. المؤلفون، كما الناشرين، الطباعين، وبائع الكتب منحوا حقوقا معينة تتعلق بنص ما، وعليه يتقاسمون أرباح ما كان المؤلف كتبه، والناشر نشره، والطباعي طبعه، وبائع الكتب باعه. نقطتان أساسيتان كانتا محددتين. الأولى، أن (العمل يُعتبر إبتكارا، بمعزل عن كونه محولا الى عمل علني، من خلال واقع أنه نتاج مخيلة المؤلف، حتى لو ترك غير منجز). الثاني، أن (الملكية الفكرية مستقلة عن ملكية الشيء المادي نفسه). هذا يعني، مسرحية «رينوسيروس» تعود الى يونيسكو حتى قبل الانتاج الأول، مستقلة عن واقع أن الجزائريين والفرنسيين استولى كل منهما على المسرحية بقراءتهما المنفردة. <قيمة> المسرحية تعود الى يونيسكو.

ما هي هذه القيمة؟ هذا أفضل جواب أعرفه: (لا تحمل القيمة اي شيء مكتوب على جبينها. إنها تحوّل كل ثمرة من ثمرات الجهد الى حروف هيروغليفية. في النهاية، يسعى الانسان الى فكّ مغالق معنى الحرف الهيروغليفي، الى ادراك كنه أسرار الخلق الاجتماعي الذي يساهم فيه، وهذا التحوّل من مواد نافعة الى مواد قيّمة هو خلق اجتماعي، مثل اللغة نفسها). صاحب هذا الاكتشاف الرائع هو كارل ماركس، الذي بات للأسف مشوّه السمعة. القيمة كمعنى: أي شخص مهتم بالأدب يمكنه أن يدرك المعنى الشائع لهذه الفكرة، القرية الى فكرة كيتس، الجمال هو الحقيقة والحقيقة هي الجمال. (ما تستوعبه المخيلة كجمال لا بد أن يكون

(٨٢) جمع <سُنْستريوم>، عملة رومانية قديمة تساوي ألف سُنْسترس. [المورد]

حقيقة - سواء كان موجودا أم لم يكن)، كما كتب كيتس الى صديق له. القيمة، إذن، هي إستعارة، كما هما الجمال والحقيقة. هما في موضع واقعيات مفاهيمية، أشياء نعرف أنها موجودة، في لحمنا ودمنا، لكن ذلك، مثل إثارة «الملك لير»، لا يمكنه أن يكون محمدا بدقة أكثر.

شركة، أو ما تدعى على نحو مثير للإنتباه <شركة مساهمة مغفلة>، أو متعددة الجنسيات أو اتحاد عام، هي شيء غير ظاهر وغير مادي، لكن لها تأثير ملموس. ليس لها وجه، ليس لها روح. <قيمة> نتاجاتها، معنى استعاراتها يعلن عنه على نحو مضلل في دعاياتها، ومن واجب المجتمع قراءة اعلاناتها، مرة تلو المرة، كي يكون واعيا بأذاها المحتمل الذي نحن فيه، كمواطنين، متورطين.

في آذار ٢٠٠٥، كان بول ستوارت، واحد من مديري شركة الصيدلة الألمانية بوهرينغر اينغلهايم، يجول بعيادة لمعالجة الأيدز في ناحية كايليتشا، خارج كيب تاون. بوهرينغر هي منتجة النيفيراباين، دواء يستخدم لعلاج مرض معين يشبه الأيدز، وستوارت، وفقا لمقالة بقلم جون جيتز في الواشنطن بوست، (٢٠ نيسان ٢٠٠١)، كان في جنوب افريقيا لمنع انتاج نسخة غير مسجلة من الدواء. في إحدى المراحل من الجولة، التقى ستوارت مصادفة فتى ناهل في السابعة من العمر، وحيدا في غرفة الانتظار الحاشدة. كان الفتى من الضعف حدّ أنه لا يقوى على رفع رأسه، وكان صدره مغطى بقروح غير مندملة. غدا ستوارت شاحبا. (أود أن أدفع مصاريف علاجه، شخصا)، قال من غير تفكير. بحكمة، أخبر مدير العيادة ستوارت أن الأمر تأخر كثيرا لمثل إستجابة شخصية عاطفية كهذه. كان على ستوارت أن يفعل أكثر من مجرد العناية بحالة وحيدة مؤسمة. كان عليه أن يواجه إتساع المشكلة، المسألة الأخلاقية الكبيرة، الرعب الذي كان الفتى ذو السبعة اعوام واقعه المجسّد، رعب لعبت فيه شركة

ستيوارت دورا يصعب حلّه، رعب لا يستطيع ستيوارت تغييره بحركة تكفيرية عبر وضع يديه في جيوبه.

لا أظنّ أن نصّا، أي نصّ، مهما كان رائعا ومحركا للمشاعر، يمكن أن يؤثر على واقع المعانين من الأيدز في جنوب افريقيا، أو أي واقع آخر. قد لا يكون ثمة قصيدة، مهما كانت قوية، قادرة أن تزيل مقدار أونصة من الألم أو تغيّر لحظة واحدة من الظلم. لكن قد لا يكون ثمة قصيدة، مهما كانت رديئة، لا تقدّم، لقارئها المجهول والمنتخب، مؤاسة، دعوة إلى حمل السلاح، بصيصا من سعادة، تجليّا. يوجد شيء ما في الصفحة المتواضعة بمنحنا، على نحو غامض وغير متوقع، لا الحكمة، بل امكانية الحكمة، الواقعة بين تجربة الحياة المعاشة وتجربة الواقع الأدبي.

ربما توجد إستعارة تستدعي المساحة بين مخيلتنا عن العالم والصفحة (من وجهة نظر الكاتب) أو المساحة بين الصفحة الصلبة ومخيلتنا عن العالم (من وجهة نظر القارئ). في النشيد السابع من «البحيم»، يصف دانتي عقاب اللصوص الذين هم في مرآة عالم الخطيئة والقصاص محكومون بفقدان حتى أشكالهم البشرية ومتحولون على نحو دائم الى مخلوقات شوهاء. هذا التحوّلات تحدث في مراحل متعاقبة، تدريجيا، حتى تكون هذه الأرواح المفجوعة شكلا وحيدا راسخا. ويقول دانتي:

هكذا فحسب، حين تحترق الورقة، يجري قبل ذلك

اللهب الزاحف وصمة من شكل ظلامي

لم يعد، رغم أنه غير أسود بعد، أبيضاً.

بين بياض الصفحة والحروف الاستبدادية السوداء، ثمة مساحة، لحظة، لون يجد فيها، على نحو دائم التغيّر، الكاتب والقارئ معا استنارة، بالضبط قبل أن يكون المعنى باللهب متلفاً.

الجزء الرابع اللعب بالكلمات

(السؤال هو)، قالت آليس، (إن كنت تستطيع أن تجعل الكلمات
تعني أشياء مختلفة عديدة).
(السؤال هو)، قال همبتي دمبتي، (أي كلمة ستكون هي الغالبة
- هذا كل شيء).

» «عَبَر المرأة» الفصل ٦



النقطة

(إبدأ من البداية)، قال الملك، بغلظة، (واستمر حتى تصل الى النهاية: ثم توقف).

«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ١٢

شيء صغير كذرة غبار، مجرد نقرة بالقلم، كسرة على الكيبورد، علامة الوقف، النقطة، هي ملكة غير متوجة لنظامنا الكتابي. من دونها، لن تكون هنالك نهاية لآلام الشاب فيتر، ولما كانت أسفار هوبيت مكتملة أبدا. غيابها سمح لجويس بنسج «يقظة فينيغان» في دائرة تامة، وحضورها جعل هنري ميشو يقارن كياناتا الجوهرية بهذه النقطة، (نقطة تلتهم الموت). انها تتوج إمام الأفكار، تمنح الوهم بالحسم، تملك عجرة معينة تنشأ، شأن عجرة نابوليون، من حجمها الصغير جدا. في توقفنا للإنطلاق، لا نحتاج الى رسم بداياتنا، لكننا نحتاج أن نعرف أين نتوقف: هذه الـ *memento mori*^(٨٣) الصغيرة تذكّرنا بأن كل شيء، بضمنها أنفسنا، لا بد أن يتوقف يوما. كما قال معلم انكليزي مجهول في «بحث عن النقاط، نقاط أم توقفات» عام ١٦٨٠، النقطة هي (>إشارة< على >معنى< تامّ وعلى >جملة< تامة).

(٨٣) <تذكّار بالموت> أو <تذكّر أنك ستموت> (باللاتينية في الأصل) وتمثل بصورة جمجمة شاع استخدامها في العصور الوسطى والعصر الفيكتوري فكان غالبية الكتاب والفنانين والمفكرين يضعونها على مكاتبهم.

الحاجة الى تأشير النهاية لعبارة مكتوبة هي من المحتمل قديمة قَدَم الكتابة نفسها، لكن الحل، الموجز والمدهش، لم يدوّن حتى عهد النهضة الايطالية. لعصور، كان التنقيط أمرا شاذا ميتوسا منه. في القرن الأول الميلادي كتب المؤلف الاسباني كوينيليان (دون ان يكون قرأ هنري جيمز) أن الجملة، وكذلك التعبير عن فكرة تامة، كان يجب أن تُلفظ بنفس واحد. كيف يجب أن تنتهي تلك الجملة كانت مسألة ذوق شخصي، ولزمن طويل نَقَطُ النُساخ نصوصهم بكل أنواع الاشارات والرموز، من مساحة بيضاء بسيطة بين الكلمات والسطور الى تنوّع من نقاط وشرطات. في بداية القرن الخامس، إستنبط سانت جيروم، مترجم الكتاب المقدس، نظام تنقيط عُرف بـ «per cola et commata»، يمكن أن تكون فيه كل وحدة معنى مؤشرة بحرف يبرز من الهامش، كما لو كانت بداية لمقطع جديد. بعد ثلاثة قرون، كانت الـ «punctus»، أو النقطة، مستخدمة في تأشير التوقف داخل الجملة وختام الجملة معا. تبعا لتقاليد مشوشة كهذه، نادرا ما توقع المؤلفون من جمهورهم قراءة نصّ في المعنى الذي قصدوه.

ثم، في عام ١٥٦٦، حدّد آلدوس مانوتيوس الأصغر، حفيد الطبّاع الفينيسي العظيم الذي ندين له بفضل اختراع كتاب الجيب، علامة الوقف في كتيبه عن التنقيط، «Interpungendi ratio»، ووصف مانوتيوس هنا، في لاتينية واضحة وغير ملتبسة المعنى، لأول مرة وظيفتها الدقيقة في كل وجوها. كان يعتقد أنه يقدّم كتيباً للطوبوغرافيين؛ لم يكن يعرف أنه يهبنا، نحن قراءه المستقبليين، نَفَحَات عن المعنى والموسيقى في كل

الأدب الذي سيأتي: همنغواي ومتفطّعاته^(٨٤)، بكت والقاءاته المنغمة^(٨٥)، بروس وأداءه اللارغو سوستينوتو^(٨٦).

(ما من معدن)، كتب إيساك بابل، (يمكن أن يطعن القلب بقوة كما تفعل النقطة الموضوعة في مكانها المناسب). كإعتراف بقوة وعجز الكلمة على حد سواء، لا شيء آخر خدمنا أفضل من هذه الذرة النهائية والمخلصة.

(٨٤) staccato، تشير إلى مقطع موسيقي متقطع؛ طريقة في التعبير متسمة بالتقطع وعدم الترابط. [المورد]

(٨٥) recitativo، موسيقى صوتية وسط بين الكلام والغناء، تؤدي في المقاطع القصصية أو الحوارية من الأوبرا. [المورد]

(٨٦) largo sostenuto، مقطع موسيقي يؤدي ببطء وبطريقة متواصلة أو مطوّلة. [أو كسفورد]

في مديح الكلمات

(تكلمي بالانكليزية!) قال العُقَيْب. (أنا لا أفهم نصف تلك الكلمات الطويلة، ولا أظنك أنت أيضا تفهمين).

«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٣

إعتقد رينيه ديكارت أن القروء يمكنها أن تتكلم لكنها تفضل الصمت حتى لا تُجبر على العمل. أن منح قيمة واقعية لإختراع ومن ثم تطبيق القواعد الصارمة للواقع على ذاك الاختراع، هو عملية فكرية لا تظهر ببهاء في أي مكان كما في علاقتنا مع اللغة. قبل زمن طويل، في صحراء بعيدة، قرّر رجل لا نعرف عنه شيئا أن الكلمات التي خربشها على طين هي ليست إشارات حسابية تقليدية متضمنة أحكاما قانونية أو حجم قطيع من الحيوانات بل التجليات المرعبة للإله متصلّب، لذلك يجب ان يكون ترتيب الكلمات ذاتها، أعداد الحروف التي تشملها، وحتى مظهرها المادي، لها معنى ومدلول، حيث ان كلام الإله لا يمكن أن ينطوي على شيء غير ضروري أو إعتباطي. أخذ القَبْلَانِيُون هذا الايمان في فعل الكتابة الى مدى أبعد من ذلك. بما أن الرب (كما سجّل كتاب سفر التكوين) قال (لِيَكُنْ نُورٌ)، فكان نورٌ، قالوا أن نفس الكلمة <نور> تمتلك قوة مبدعة، وأنهم إذا عرفوا الـ mot just^(٨٧) وترنيماها، سيكونون قادرين أيضا على ان يغدوا مبدعين مثل خالقهم. تاريخ الأدب هو، نوعا ما، تاريخ هذا الأمل.

(٨٧) <كلمة صائبة>، بالفرنسية في الأصل.

المتحمسون للعب بالكلمات، وهم أقل إهتماماً بمحاكاة الله وأقل ثقة بالقوى السحرية للكلمة، إنما هم مهتمون على حد سواء بإكتشاف القواعد السرية التي تحكم نظام الإشارات والرموز، يبدلون، مثل القبالانيون القدماء، الحروف، يحصونها، يعيدون ترتيبها، يقسمونها، ويعيدون تجميعها من أجل البهجة المحضة في أستدرار النظام من الفوضى. خلف هوى حلالي الكلمات المتقاطعة، المولعين بالتوريات والتلاعب بالألفاظ، معيدي ترتيب الحروف، صانعي الجمل التي تُقرأ طردا وعكسا، المقلّين في صفحات المعجم، لاعبي السكرابل^(٨٨)، حلالي الشفرات يكمن نوع من الايمان المجنون بالمنطقية المتجذرة في اللغة.

ألعاب الكلمات قديمة جدا. ثمة أمثلة من القصائد الأكروستيكية^(٨٩) بين أبناء وادي الرافدين، من الجناس التصحيفي بين العبرانيين، من الكلام المركّب من جمع حروف التهجي دون تكرار بين الاغريق، من الجمل التي تُقرأ طردا وعكسا بين الرومان. التوريات (التي تكشف أحيانا خلف فكاهتها الملتبسة مماسك الكون لشبيه بالشبكة) هي، بالطبع، عالمية. على الأقل، وفقا لترجمة سانت جيروم للكتاب المقدس، كان إنشاء الكنيسة الكاثوليكية مبني على تورية وردت على لسان يسوع حين قال، مشيرا بيده الى بطرس <بيتروس> في اللاتينية) (على هذه الصخرة) «بيترام» في اللاتينية) سأنبي كنيسة).

ألعاب الكلمات لا تُعد ولا تُحصى: نصوص تتحاشى حرفا واحدا أو

(٨٨) لعبة يني فيها اللاعبون كلمات على لوح من حروف منقوشة على قطع مربعة صغيرة.

(٨٩) قصيدة إذا جُمعت حروف أوائل آياتها أو أواخرها شكلت كلمة أو عبارة. [المورد]

عدة حروف من الألفباء (مثل رواية جورج بيريك «La Disparition»، المترجمة الى الانكليزية على نحو يثير الإعجاب بيد غلبرت آدير، والمستبعد منها في كلا اللغتين حرف <e>)؛ نصوص تتجنب كل حروف العلة عدا واحد («I'm living nigh grim civic blight»؛ «/ I find its victims, sick with fright مرّكة من جزئين متطابقين (مثل <murmur>)، تتطور بدورها الى <جملة تحزيرية> محرّفة للغاية (flamingo pale, scenting a latent shark / flaming opalescent in gala tents – hark كلمات مغيرة في الترتيب لحروف كلمة أخرى (<carol> الى <coral>)؛ الألفاظ المجانسة الثلاثية، بلاء الأجانب الذين يتعلمون الانكليزية (idol ، idle ، idyll)؛ كلمات <غير سائدة> تجد فيها تعاقب ألفبائي من حروف، حيث لا توجد كلمة تتضمن تعاقبا أطول من سلسلة تلك الحروف نفسها (كما في defi).

واقع أن الكثير من هذه التصنيفات مسلية الى حد كبير لا يجب أن يؤدي بالمرء الى الشك بجديتها. الشعراء، مثلا، إستخدموها منذ زمن طويل، من لاسوس الهرميوني، الذي قام في القرن السادس قبل الميلاد بإستبعاد سيغما^(٩٠) من عمله «قصيدة غنائية للقنطورات»، الى ثرفانتس، الذي ضمّ في مقدمته لـ «دون كيخوته» بضع سونيات مقتضبة (تكون القافية في كل بيت فيها لا في المقطع الأخير بل قبل الأخير)، ومن جيرالد مانلي هوبكنز بولعه بالجميل التحزيرية («Resign them, sign them») الى الشاعر المجهول الذي كتب، (Time wounds all heels) .. الشعر، في الواقع، هو دليل على نزوعنا الفطري الى إعتبار اللعب بالكلمات ذو

(٩٠) حرف سيغما اليوناني وهو يقابل حرف s اللاتيني.

معنى. نحن نؤمن بأنه يمكن للقافية والجناس الاستهلاكي أن ينقلا شيئا (معنى، فكرة)، وهذا لا يختلف كثيرا عن طبيعة مستحضري الأرواح في عصر النهضة الذين كانوا يؤمنون بأن الاسم السري لروما كان كلمة <Roma> ملفوظة بالعكس^(٩١). (أي أمل يوجد لفانكوفر، التي تُقرأ على نحو سحري Revuocnav - <Revue of knaves>^(٩٢) كما ينطقها أهل إيفينكي، أو تورنتو التي - تعكس نفسها الى Otnorot ، <تعفن اوتنو> في لغة الاسبرانتو^(٩٣))

لاحظ مارتن غاردنر أن أكثر ألعاب الكلمات اليوم (ما كان لها ان تُبتكر دون مساعدة الكمبيوتر) لكنه يضيف أنه لا يريد (أن يثير إنطباعا بأن الكمبيوتر كان بحاجة الى القيام باكتشافات جديدة). بالفعل. رغم أن الكمبيوتر يمكنه أن يعلمنا (على سبيل المثال) أن هناك ٣٢٧٦ طريقة يمكنك بها تركيب ثلاثة أحرف من الألفباء، فهذا، كما أعتقد لا يوفر الا تسلية ضئيلة لعشاق المعاجم المتمرسين أو القَبَلانيين المتمكنين. في فجر عصر الكمبيوتر، كتب آرثر سي كلارك تحذيرا. في قصة قصيرة تدعى «التسعة بلاين إسم لله»، يستعين دير للربان اللاميين في التبيت بخدمات خبراء كومبيوتر غربيين لإنتاج كل التركيبات الممكنة من الحروف لإدراك إسم هو الاسم الخفي لله - مهمة تعطي، كما يعتقد هؤلاء التيتيون، سببا على وجود الكون. يستغرق الخبراء، ولاكثر من ثمانية شهور، بفيض تراكيب لا تحصى من الأسماء.

(٩١) عكس كلمة Roma هو amor ، وتعني <حب> في الإيطالية.

(٩٢) <استعراض الأوغاد>.

(٩٣) لغة دولية مبتكرة بنيت على أساس من الكلمات المشتركة في اللغات الأوروبية الرئيسية. [المورد]

في النهاية، يتوصلون الى التركيب الأخير. بينما هم يحزمون حقائقهم استعدادا للرحيل، ينظر واحد منهم عَرَضاً الى السماء. فوق رؤوسهم، دوغما ضجة، إنطفأت النجوم.

تاريخ موجز للصفحة

بدأ السمك الخادم يخرج من تحت ذراعه حرفا كبيرا، يكاد يكون بحجمه هو نفسه.

«مغامرات آليس في بلد العجائب» الفصل ٦

تحيا الصفحة حياة سرّية. ضائعة وسط اخواتها داخل أغلفة الكتب، أو منفردة مكلفة، لوحدها، بمهمة نقل قطعة محددة من نصّ؛ مقلوبة، ممزّقة، مرقّمة، مطوية الزاوية، مفقودة أو متذكّرة، محروقة أو مشطوبة، متصفّحة بعجل أو متفحّصة بأناة، تدخل الصفحة في وعي قارئنا فقط كإطار أو وعاء لما نقصد قراءته. كيائها الهش، الذي هو بالكاد مادي في بعديه، قلّما يُدرّك بعيوننا إذ نتابع مسار الكلمات. مثل هيكل عظمي يسند جلد النصّ، تكون الصفحة في وظيفتها هذه غير مرئية، وبهذه السمة غير الجذابة تكمن قوتها. الصفحة هي مكان القارئ؛ هي أيضا زمان القارئ. مثل الأرقام المتغيّرة لساعة الكترونية، تؤثر الصفحة على إنسلاخ الزمن، وهذا قدرٌ نحن، القراء، لا نملك إلا ان نخضع له. يمكننا أن نبطئ أو نعجل بقرائتنا، لكن مهما فعلنا كقراء، سيكون إنقضاء الوقت مقاسا دائما بتقليب الصفحة. الصفحة تحدّد، تقطع، توسّع، تراقب، تعيد تشكيل، تترجم، تشدّد، تُخفّف توتر، تُجسّر، وتُفصل قراءتنا، التي نحاول بمشقة أن نروّضها. بهذه المعنى، فعل القراءة هو صراع قوة بين القارئ والصفحة للسيادة على النص. في العادة، تكون الصفحة هي الغالبة.

لكن ما هي بالضبط هذه الصفحة؟

وفقا لخورخه لويس بورخس، تحوي مكتبة بابل اللامتناهية التي تخيلها كل الكتب في الكون (لا كل تلك التي كُتبت فحسب بل أيضا كل التي قد تُكتب أو لا تُكتب ذات يوم) التي يمكن أن تُختزل الى كتاب واحد لا غير. في هامش للقصة، يقول بورخس ان المكتبة الواسعة هي عديمة الجدوى: كتاب مجلّد واحد وحيد سيكون وافيا، لو كان ذاك المجلّد مصنوعا من عدد لانهائي من صفحات رقيقة الى حد لانهائي. معاملة هذا المجلّد ستكون، بالطبع، مرهقة على نحو مزعج: كل صفحة ظاهرة تنتشر في الصفحات الأخرى، والصفحة الوسطى التي هي غير متخيّلة لن يكون لها قفا.

لدينا هنا، في لحظة كابوسية واحدة، الصفحة في كل زهوها وكل رعبها: كشيء يتيح أو يطلب إطارا للنص الذي تحويه كي يمكننا، نحن القراء، أن ننكبّ عليه شيئا فشيئا ونتحرّى معناه؛ وأيضا كشيء يحصر النص ليلائمه إطارها، قاطعة إياه لتفصله عن الكل، مغيرة أو محددة معناه. كل صفحة لها مثل هذه السمة المنفصمة.

إذا عرّفنا <الصفحة> كوحدة مكانية مفردة تضمّن داخلها حصة من النص، إذن تُحسب ألواح الطين السومرية وبلاطات الغرانيت الكبيرة، من ٥٠٠٠ سنة الى ٢٠٠ سنة قبل الميلاد، صفحاتاً. لأسباب عملية، تظهر الصفحة السومرية بانها كانت تُعتبر بشكل رئيسي مقرّرة للحدود. أي نص معطى يجب أن يلائم الحيز المخصص له: إن استمرّ النص، وجب أن يقسّم نفسه الى وحدات ذات معنى مستقل. اللوح السومري لا يتوقف فجأة في منتصف الجملة ليواصل على لوح آخر. حيز اللوح وحيز النص يتطابقان.

كلا البلاطات الحجرية والألواح الطينية السومرية كان يُنظر اليها

بكونها ثنائية الجوانب. الألواح، مثل تلك التي كان يستخدمها الطلاب، على سبيل المثال، كي يتعلموا الكتابة في مدراس الناسخين، كانوا لديهم على الصفحة اليمنى نص المعلم وعلى اليسرى محاولتهم إعادة نسخ ذلك النص. تطلّب النظام التعليمي من الطالب أن يتعلم حرفيا كي يتذكر كتابة المعلم حتى يصل الى الجانب الآخر من اللوح.

هذه الفكرة الثنائية توقفت تقريبا بالكامل مع إبتكار لفيفة ورق البردي (scroll) - نحو القرن السادس قبل الميلاد. أغلب اللفائف مكتوبة عليها من جانب واحد فقط، حيث تسير عليها الألياف افقيا، لكن كان يوجد أيضا لفائف مكتوبة عليها من الجانبين الأمام والخلف - مثل لفيفة كانت معروفة بـ <opisthograph>، وكانت الى حد ما غير شائعة. في اللفيفة، كلا مفهوم الإطار ومفهوم الصفحة اليمنى - اليسرى يدوان محتفين. أوراق البردي المستخدمة لتشكيل أغلب اللفائف لم تكن أكبر من طول ١٠ إنج وعرض ٩ إنج ولا تقطع النص بما يشبه صفحاتنا الفردية، المنفصلة. رغم أن اللفائف لها هوامش ومقسمة الى أعمدة، من دون فواصل بين الكلمات، كانت اللفيفة نفسها هي التي تحدد مدى النص (في اليونان كان يبلغ طولها على العموم من ٢٠ الى ٣٠ قدما). لفيفة إعتيادية، كان يمكن أن تحتوي على كتاب واحد لثوسيديدز^(٩٤) أو كتابين أو ثلاثة من «الإلياذة».

كانت اللفيفة تمنح الكاتب والقارئ معا حرية ظاهرية: لا سطور مبتورة، عدا من عمود الى عمود؛ لا إحساس تراكمي بالإستطراد، عدا

(٩٤) ثوسيديدز (٤٥٥ - ٤٠٠ ق م) مؤرخ اغريقي. معروف بتاريخه عن حرب البينلوب، حيث يحلل أصول ومصادر الحرب؛ قاتل في الصراع في الجانب الأثيني. [اوكسفورد]

حين تُنشر اللقيفة وتجمع من جديد؛ لا وحدة نص مفروضة، عدا حين يسمح اللف لقسم واحد فقط أن يُشاهد في كل مرة. في محاولته، بعد قرون كثيرة، إثبات الطبيعة المتناقضة ظاهريا لهذه الحرية، ألف الكاتب الاسباني خوان بينيت رواية «Una meditación» (١٩٦٩)، على لفة ورق واحدة مربوطة الى آلتة الكتابة، حيث منعه ميكانزم معقدة من التحرك في الاتجاه المعاكس - هذا يعني، أي شيء يكتبه يصبح مسودة نهائية، من دون دليل لتقسيم الصفحات.

ظهور المخطوطة (codex) أضفى معنى جديدا على مفهوم الصفحة. كان موحيا أن إختراع المخطوطة نشأ من الحاجة الى إنتاج وعاء للنص قابل للحمل، وأن صحيفة مطوية من الورق كانت كما هو واضح أكثر قابلية للنقل من لقيفة. كان الطين ثقيلًا، وكان ورق البردي هشًا، لذا أصبح البرشمان والورق الرقي مادتين مفضلتين في أوروبا لصنع مخطوطة حتى نُصبت أولى معامل الورق في إيطاليا في القرن الثاني عشر. كانت مواد أخرى مستخدمة في أجزاء أخرى من العالم: كتب من الخشب شبيهة بالمروحة في كوريا ومصر، كتب من كتل خشبية مطبوعة على ورق في الصين، كتب من قماش في أجزاء أخرى من آسيا. مهما كانت المادة - رق، برشمان، قماش، ورق، أو خشب - فإن كل هذه الصفحات فرضت حدودها على النص.

لكن حالما أدرك القراء والكتاب السمات المحددة للصفحة، فإن تلك السمات نفسها تطلبت تخطيطا. سواء عبّر الشكل، الفضاء الداخلي، الملاحظات الهامشية، أو إعادة التنظيم، كانت السمات المميزة للصفحة متغيرة باستمرار. في الصراع للسيادة على النص، رَغِب الكاتب والقارئ بلا ريب أن يكونا هما الغالبين.

ربما قياسات اليد البشرية هي التي أملت على الصفحة شكلها الأول. ينطبق لوح الطين السومري على حجم يد طفل (طالب النسخ) أو على حجم يد شخص بالغ (المحاسب الأول البعيد الذي ندين له بفضل فن الكتابة). تقلّبات الحاجات الاجتماعية والدعاية السياسية نفخت لوح الطين الأنيس الى حجوم عملاقة: مدوّنة قوانين آشور، على سبيل المثال، من القرن الثاني عشر قبل الميلاد، يُقدّر حجمها بأكثر من ستة أقدام مربعة ونصف. لكن على نحو دوري، تعود الصفحة الى أحجامها الأصلية: المخطوطة التي ابتدعها يوليوس قيصر من خلال لفّة تُطوى على شكل صفحات ليبعث رسائل الى قواته؛ كتب الساعات القروسطية، التي صممت لأغراض الصلوات الخصوصية؛ كتب الجيب الكلاسيكية لآلدوس مانوتيوس؛ كتب الحجم القياسي التي أصدر فرانسوا الأول مرسومًا بها عام ١٥٢٧؛ الكتب الورقية الغلاف للقرن العشرين. في عصرنا، إبتدع الناشر الفرنسي أوبير نيسن شكلًا مستطيلًا مميّز منشورات آكت سود بقياسه عموديا المسافة بين العظم المشطي وقمة إصبع السبابة وأفقيا من جذر الإبهام الى الحافة البعيدة من راحة اليد.

كل هذه الصفحات من حجم الجيب تعطي انطباعًا بأنها بسعة اليد، لكن هذا وهم. على الصفحة، تُقطع صفوف الكلمات بمسافة فارغة للهوامش وتلاشى لتظهر من جديد في الصفحة التالية، بذلك تدفع القارئ الى الإحاطة بمعنى النص في تشويق دائم. كلمات أرامل^(٩٥)، سطور معلقة، تزعج العين، سببت للطابعيين الاقتراح على المؤلف تغييرها (خصوصًا في الصحافة)، بحيث أن النص نفسه يحذر ليلائم المطالب المستبعدة للصفحة.

(٩٥) كلمة مفردة أو أكثر تُختتم بها الفقرة وتبرز في أعلى الصفحة المطبوعة أو أداها على صورة سطر ناقص. [المورد]

لإفساد هذه المطالب جزئياً، أبدع الكتاب والقراء كتب غريبة الأشكال: كتب مدوّرة، ممتدة أفقياً <à l'italienne>^(٩٦)، كتب على هيئة قلب، وعلى طراز الأكورديون، التي فرضت بدورها حدودها الخاصة المستقلة. في عصرنا، تتعارض على نحو روتيني كتب الفنانين المزعومة مع الشكل الكلاسيكي: هي توسّع النصّ ليعبر فوق الغتر^(٩٧)، أو تقلصه ليلائم في مجموعته الصفحة المعطاة، أو تجبر النصّ على شكل محدد يحتاج الصفحة بالكامل. يبدو أن شكل الصفحة يطالب بالمقاومة كحاجة بديهية. عندما لا يتغيّر الحجم أو الشكل، يمكن للكاتب تغيير النص الذي تضمه الصفحة، حتى يصبح التخریب مبطناً. لورانس ستيرن، في تأليفه لروايته «تريستام شاندي» ترك صفحات فارغة، وصفحات مليئة بكلمات وجمل محذوفة، وحتى صفحة مطبوعة بالكامل باللون الأسود. لويس كارول، في سبيل أن يقدم خارطة بلا حدود لمطاردي السنارك^(٩٨)، صمم صفحة كانت بكاملها بيضاء. وغيوم ابولينير مع ديوانه «Calligrammes»، قصائد مكتوبة في الشكل المادي لمواضيعها، وقصائد متماسكة لشعراء مثل البرازيلي هارولد دو كامبوس، فرضت شكلاً جديداً على الصفحة من الداخل، شاذةً إنتباه القارئ بعيداً عن الهوامش المتتابعة داخل تصاميم نصية جديدة ومذهلة.

إعادة البناء الداخلي هذه هي بالطبع قديمة جداً. الكثير منها هي مخطوطات قروسطية تلعب مع القصائد الإكروستيكية والكلمات

(٩٦) <على الطريقة الإيطالية> ، بالفرنسية في الأصل.

(٩٧) gutter : الفسحة البيضاء بين الهامشين الداخليين من صفحتي كتاب متقابلتين. [المورد]

(٩٨) snark : حيوان مُتخَيَّل، يُستخدم على نحو نموذجي كناية عن مهمة أو هدف محيّر أو مستحيل إنجازَه. [أو كسفورد]

المتقاطعة الشبيهة بالشبكة، مضاعفة استخدام الصفحة مرات عديدة. حين غدا توسيع القيود واضحا، بدأ النص ينشئ تعليقه الخاص به. مُسخت الصفحة الى سلسلة من المساحات المتحدة المركز، كما، على سبيل المثال، حين كُتب الكتاب المقدس في جزء مركزي ضيق من سطح الصفحة، كان محاطا بدقة بتفسير، كان بدوره محاطا بحواشي تفسيرية إضافية، تسلّم نفسها لخربشات القارئ على الهوامش. هذه المساحات هي بحد ذاتها ليست حمائية: تعليقات المساحة الثالثة، مثلا، قد تحشي اما النص المركزي أو التفسير؛ الخربشات قد تشير الى الملاحظات، التفسير، أو النص المركزي. بالاستعانة بمثال واحد فقط من بين الآف: واحدة من مخطوطات «Parva naturalia» لأرسطو، هي الآن في مكتبة المتحف البريطاني (MS Royal 12 G.ii)، من النصف الثاني للقرن الثالث عشر. يحتل النص نفسه المركز العلوي الأيمن؛ هو موّطر بشروحات مستمدة من ابن رشد ومكتوبة كما يُفترض من قبل شخص يدعى هنري دي رينام أوف كنت. في الحقيقة، هناك تعليقات مقحمة بين السطور على ارسطو وابن رشد معا، تشبه قليلا ملاحظات قارئنا مصحح البروفات الطباعية وهي مكتوبة بحروف صغيرة، مائة المساحات على يسار الشروحات. اقترح دانتى بأربعة مستويات قراءة - حرفية، مجازية، تشابهيّة، وتأويلية - يكتسب واقعا ماديا على صفحة هنري دي رينام، الى درجة ان النص، والشرح والتعليق على النص، والملاحظات تضاعف أربع مرّات المساحة المخصصة من الصفحة للنص.

أحيانا، يكون إستبداد الصفحة مدّرا على مستوى واحد فقط، لكن ذلك يتم بالطريقة التي هي حميمية وشخصية بقوة. مونتاني^(٩٩)، الذي من

(٩٩) ميشيل دو مونتاني (١٥٣٣-٩٢) فيلسوف وكاتب فرنسي من عصر النهضة،

عادته أن يخربش ملاحظات نقدية على الهامش كانت في الواقع تقترب من محادثات، تواصل الحوار على ظهر الكتاب الذي كان يقرأه، بضمنها تاريخ اليوم الذي إنتهى فيه في سبيل أن يتذكر بشكل أفضل ظروف الحدث. رغم ان كتب مونتاني كانت في لغات مختلفة، كانت ملاحظاته الهامشية دائماً بالفرنسية ((مهما كانت اللغة التي تتكلمها كتيبي))، يقول لنا، (أنا أتحدث معها بلغتي الخاصة بي))، وبالفرنسية وسع النص وملاحظاته عبّر تعليقاته النقدية الخاصة به. بالنسبة لمونتاني، كان هذا النهج في القراءة ضروريا لما دعاه هو (بحثي عن الحقيقة): لا القصة كما هي مقدّمة بواسطة الكلمات داخل حدود الصفحة بل إنعكاس القصة، المتألمة والمعاد روايتها من قبل القارئ مونتاني في مساحات مستصلحة، هناك حيث الصفحة تترك نفسها عرضة للإتهاك.

هذه المساحات الفارغة، المخلفة بعد أن كان الكاتب يحاول التغلب على ما دعاه ستيفان مالارميه (البياض المخيف للصفحة)، هي نفس المساحات التي يمكن فيها للقراء ممارسة قوتهم، في تلك الفجوات التي كانت بالنسبة لرولان بارت جوهر الإثارة الايروتيكية، في الصدوع في النص التي قال عنها (هناك حيث تنشق الملابس). في تلك الفتحات بين حافة الورقة وحافة الخبر، يستطيع القارئ (دعونا نبسط هذه الصورة الى أبعد ما يمكن من مدى) أن يحدث ثورة هادئة ويؤسس مجتمعا جديدا لا يعود فيه التوتر الابداعي قائما بين الصفحة والنص بل بين النص والقارئ. هذا هو التمييز الذي حدده الباحثون اليهود القروسطين فيما يخص التوراة. وفقا للمُدْراش^(١٠٠)، كان التوراة الذي أعطاه الله الى موسى على

يعتبر على نطاق واسع مُنْشِيء المقالة الحديثة.

(١٠٠) التفسير اليهودي التقليدي للتوراة. [المورد]

جبل سيناء نصًا مكتوبًا وتعليقًا شفويًا معًا. اثناء اليوم، في ضوء النهار قرأ موسى النص الذي كتبه الله، وفي ظلام الليل تأمل في تعليق الله المنطوق. الفعل الأول يُخضع القارئ لسلطة الصفحة؛ الثاني يمتنع عن الصفحة ويُخضع النص لسلطة القارئ.

واعيا بخطر تفوق الصفحة، حاول الأستاذ الحديسي العظيم الحاخام يتزال البرديشيفي أن يشرح لماذا كانت الصفحة الأولى من كل الأبحاث عن التلمود البابلي مفقودة، مجبرة القارئ على البدء من الصفحة الثانية. (لأنه مهما كثرت الصفحات التي يقرأها الإنسان المُجدّد، عليه ان لا ينسى أبداً أنه لم يصل الى الصفحة الأولى بعد).. بمعنى آخر، أن نقطة البداية من التعليق بواسطة <كلمة الرب> غير قابلة للتنبؤ، لا على الورق ولا في ذهن القارئ. بإقصاء الصفحة الأولى، لا يمكن أن يقال عن صفحة إنها تُلزم <كلمة الرب> بتفسير.

بما أن الصفحة تحدّد النص الذي تحويه بالتأشير على بدايته، وسطه، ونهايته، فأن إقصاء الصفحة الأولى يمكن أن يُنظر اليه بوصفه فعل تحد. الأخلاقي من القرن التاسع عشر ذهب ابعده من ذلك. وفقا لشاتوبريان، ضمت مكتبة جوير فقط النصوص التي كان جوير مولعا بها حقًا. (عندما يقرأ)، يقول شاتوبريان، (كان يمزق من كتبه الصفحات التي لا تروق له، منجزا بذلك مكتبة هي بالكامل ملائمة لذوقه، مؤلفة من كتب مجوّفة مربوطة داخل أغلفة كانت واسعة جدا عليها.

لم يعتمد جوير في الواقع الى إتلاف تتابع الصفحات؛ هو فقط قطع إطرادها بلحظات من صمت. في عصرنا، حاول ريمون كينو إتلاف الترتيب المفروض بالصفحات المرقّمة بتقسيم كل صفحة الى دزينة من المزقات، كلّ يحمل سطرًا من النص. بهذه الطريقة، يمكن للقراء أن يبنوا

صفحاتهم الخاصة بتأليفهم (كما في كتاب لعبة المزرع والملاعبة للأطفال) نصوص شبه لا نهائية جديدة. سَمَّى كينو كتابه «مائة ألف بليون قصيدة». رواية خوليو كورتازار «الحُجْلة»، في مثال معروف أكثر، تبدو أنها تُخضع نفسها لتتابع ثابت للصفحات، لكن هذا الوهم يتبدد من خلال أولا الإيحاء للقارئ بمتابعة الفصول من دون تعاقب مفروض في الفهرست ومن ثم إتاحة الفرصة للقارئ لإملاء الترتيب الذي ستقرأ فيه الفصول. هنا، يطالب القارئ بالسيادة على مكان وزمان القراءة.

قرأ فلوير، حين كان يكتب «مدام بوفاري»، أقساما معينة من الرواية الى صديقه لوي بوييت، لكنه إعترف بأنه عندما صنع زمن القصّ لهذه الصفحات (١١٣ صفحة، من صفحة ١٣٩ الى ٢٥١) لم يصبح زمنه هو بل صُنِع محلي من قبل خفقات الصفحات نفسها. (في هذه الظهيرة)، كتب الى لويز كوليه، (إنتهى بي الأمر الى الإقلاع عن التصحيحات؛ لم أعد أفهم شيئا؛ غطست في عملي، إجتاحني؛ ما كان يبدو الآن أشبه بخطأ، بعد خمس دقائق لم يعد يبدو كذلك؛ الأمر كله عبارة سلسلة من التصحيحات وتصحيحات من تصحيحات لا تنتهي). وكان في وقت أسبق كتب، (الصفحات الوسطى من كل الكتب الطويلة هي دائما شنيعة).

هل قَدَرنا، في هذا العصر الالكتروني، مختلف تماما؟ تغيّر القراءة الالكترونية بارامترات معينة. تعوق القراءة على الشاشة (الى حد ما) طبيعة القيد الزمني للقراءة على الورق. النص الملفوف (مثل نص اللغائف الرومانية والاغريقية) ينتشر على سطح لا تمليه أبعاد الصفحة وهوامشها. في الواقع، تغيّر كل صفحة، على الشاشة، شكلها على نحو لانهائي، باقية على نفس الحجم إنما مغيرة محتواها، حيث ان أول وآخر سطر يستمران بالتغيّر بينما نحن نلف، دائما داخل إطار ثابت من الشاشة. رغم أن قراءة

نص طويل على الشاشة هي عملية مضايقة تماماً (لأسباب سايكولوجية يمكن، بلا شك، أن تتغير حين تتطور)، لكنها تحررنا (إن أردنا أن نتحرر) من الإدراك بالتقدم، بمرور الزمن، الموضح بحجم الصفحات التي ما فتئاً تسمك في يدنا اليسرى وتقلص في يدنا اليمنى.

في الواقع، كتاب بورخس المتخيّل يعثر على تناسخه في الصفحات اللامتناهية للإي- بوك^(١٠١). صفحة الإي- بوك تبزّ الطبيعة الكابوسية لكتاب بورخس لأن لا واحدة من الصفحات لها قفا. وبما أنه يمكن دائماً إضافة المزيد من النصوص الى <المجلد>، ليس للإي- بوك وسط. صفحة الإي- بوك هي الإطار التي يطبّق عليها القارئ ما هو في الجوهر نص بورخس الذي ليس له حدود. مثل إي إختراع أدبي، كان الإي- بوك متنبأ به في مكتبة بورخس.

للقارئ العادي، يصبح مفهوم الصفحة مختلطاً مع مفهوم ورقة كتاب (leaf) أو ورقة مخطوطة (folio)، ويعرّف المعجم كلمة <صفحة> (<page>) بـ (ورقة من كتاب) و (جانب واحد منها) معاً. بهذا المعنى، قصيدة قصيرة بقلم غوته على ورقة مطوية من شجرة الجنكة^(١٠٢) ربما تصف بشكل أفضل الطبيعة الثنائية للصفحة. تدعى شجرة الجنكة بمستحاث حي، لأنها الممثل العصري الوحيد لأجناس انقرضت منذ زمن بعيد، كالصفحة من كتاب، لا توجد في البرية. كل من أوراقها المثينة والمرنة، رغم أنها تولد من جذر واحد، تبدو ثنائية، وهذا الالتباس قاد غوته الى كتابة قصيدته:

(١٠١) e-book: نسخة الكترونية من كتاب مطبوع يمكن أن تقرأ على الكمبيوتر الشخصي او أي أداة محمولة مصممة خصيصاً لهذا الغرض. [او كسفورد]

(١٠٢) ginkgo: شجر صيني مروحي الورق أصفر الثمر. [المورد]

هاته الوريقة المسافرة من الشرق
وهي الآن قابعة في حديقتي
تطرح معانٍ ثرية وغامضة
تهب الحكمة للحكيم.
أهي مخلوق حيّ أخضر
إنشطر الى إثنين لكنه ما برح كاملاً؟
هل الإثنان اللذان إندججا معا

سيغدوان روحاً واحدة؟
الجواب الصائب على هذه الأسئلة
قد يأتي به كل إنسان.
ألا يمكنك ان ترى أنني أيضاً،
في قصائدي، إثنان وواحد؟

الصوت الذي يقول <أنا>

(نحن! حقاً!) صرخ الفأر الذي يرتعش حتى ذيله. (كما لو <أنا> يمكن أن يتحدث في موضوع كهذا!)

«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٢

بدا الأمر أثناء قراءة «جزيرة الكنز» لستيفنسون وأنا في الثامنة أو التاسعة من العمر عندما إستوقفني سؤال من أكون أنا حقاً؟ كان في طبعة الكتاب الذي أقرأه مقدمة بعنوان «كيف نشأ هذا الكتاب»، التي شرحت كيف بدأ روبرت لويس ستيفنسون، ذات ظهيرة ممطرة، برواية القصة لابن زوجته راسماً له خارطة الجزيرة. صورة الخارطة أعيد نسخها بدقة في الصفحة المواجهة لصفحة عنوان الكتاب.

تبدأ «جزيرة الكنز» بإعتراف: (أنا أشرع في الكتابة في السنة الميلادية ١٧٠٠، وأعود الى الزمن الذي كان فيه أبي يدير خان ادميرال بنباو).. ظهور سي روغ العجوز الشرير خائفاً من شخص يدعى <البّحار ذا الرجل الواحدة> بدأ يملأني برعب مبهم عندما لاحظت، بعد قراءة نحو عشرين صفحة من الكتاب، أن الراوي صار فجأة يُخاطَب بـ <جيم>. <جيم>: أتصفّح المقدمة ثانية. ما من شك في ذلك. المؤلف، كما قرأت، كان شخصاً اسمه بالمعمودية <روبرت لويس>. ومع ذلك، هنا، على الصفحة المطبوعة، كان اسمه <جيم>. لم أستطع أن أفهم كيف كان ذلك ممكناً. أ لم يكن الراوي الشخص الذي ظهر اسمه على الغلاف؟ من الواضح لم يكن في الأمر لبس، لأن (أنا أشرع في الكتابة).. كانت

مكتوبة بجلاء في المقطع الأول. لذلك أن الـ <أنا> الذي بدأ برواية قصته لي لم يكن <روبرت لويس> المؤلف المعلن للكتاب، بل شخص يسمي نفسه <جيم> والذي، مستحضراً من لا مكان، كان إستولى بغموض على موضع روبرت لويس في كتابي. أكانت القصة إذن غير حقيقية؟ يمكن أن المؤلف كان <يكذب>؟

القول <أنا> ورواية قصة تنطوي، بالنسبة لي، في عمر الثامنة، على وعد بالحقيقة، حقيقة وجود راوي من الحياة الواقعية كان على وشك أن يكشف لي، أنا قارئه، عن شيء حدث له في البحار في قرن آخر من الزمان. مع هذا التحول من <روبرت لويس> الى <جيم>، تزعزعت فجأة ثقتي برواية القصص. أدركت أن <أنا> لا يمكن أن تكون <أنا> المؤلف، بل شخص يتظاهر المؤلف بأنه هو فحسب، محال ينتحل شخصية أخرى على الصفحة، مخادع يتبنى صوت وحرركات شخص آخر. وإذا كان الأمر على هذا النحو (الفكرة غير واضحة لي، بما أنني كنت صغيراً جداً على التعبير عنها بكلمات)، إذن الـ <أنت> التي أفترض انها تعني على نحو سحري <أنا>، قد تكون أيضاً كذبة. من تلك اللحظة فصاعداً، كان عليّ الإذعان للقواعد التي كنت حتى ذلك الحين أتجاهلها وأمرح دوري في قصة ما زال عليّ إكتشافها. في ظهيرة مرعبة، أضحت القراءة، لا رحلة إستكشاف من قبل مؤلف موثوق، بل لعبة يؤدي فيها المؤلف دور المؤلف والقارئ دور القارئ. فيما بعد، كما يجب على كل القراء، أدركت أن دوري كان هو الدور الرئيسي، وأن وجود القصة توقف على قبولي وعلى تأويلي الابداعي. لكل منذ تلك السنوات الماضية، في تلك اللحظة الأولى، الجوهرية من الكشف، أحسست بحضور الـ <أنا> المتخيلة كخسران وخيانة.

لكن لماذا؟

الـ«أنا» في «جزيرة الكنز» هي كما هو واضح <أنا> شخصية ملفقة، سواء في قصة جيم أو، في الصفحات التالية من الكتاب، في قصة الدكتور ليفيسي، وكل قارئ، حتى القارئ ذي الثمانية أعوام الذي كتته حينها، يقبل بسرعة هذه الحيلة الأدبية ويسمح لنفسه الإيمان بواقعها الخيالي. نحن القراء نقبل الواقع الذي تصبح فيه <أنا> شخص يقول لنا إن اسمه إشمايل، أو مارسيل، أو روبنسون؛ مثلما نقبل الواقع الذي يمكن فيه لهذه الـ«أنسا» أن تحدث إلينا بصدق، بلغة حميمة، عبر البحار والقرون. إيمان القارئ لا يحرك الجبال فحسب بل يتيح لصخورها نفسها أن تتحدث.

مع ذلك، أحيانا يبدو إيمان كهذا بالكاد ضروريا. في حالات معينة، نخبرنا قواعد اللعبة أن الـ«أنا» التي تحدث هي، فعلا، الـ«أنا» التي تكتب. تحت هذه الظروف، كيف نستجيب كقراء للـ«أنا» التي تحمل الاسم ذاته الذي يحمله المؤلف، المؤلف الذي يتنكر، متحدثا من وراء قناع له قسمات وجهه هو؟ كيف نقيم حوارا مع الكاتب الذي يعبر بلا حياة مكسوا بالكامل بخلقه الخاص به ويتخلى عن واقعه كرمى للواقع الذي لمخلوق مصنوع من كلمات في صورته هو؟

قد يعيننا كاتب أقدم من ستيفنسون في العثور على جواب.

في أرجاء «كوميديا» دانتي يتردد موضوع الهوية، منعكسا في السؤال المتكرر للأطيف : (من أنت؟) الأبيات الأولى من القصيدة، المعروفة جدا على الإستشهاد بها من جديد، تستحضر من أول البداية الصورة الضئيلة لضمير المتكلم المفرد للشاعر. لكن مَنْ هذا <ذاتي> الذي يجد نفسه في الغابة المظلمة في منتصف طريق الحياة، والذي تُمحي خطاياه الأولية ببطء من جبينه إذ هو يصعد جبل المطهر الوعر، والذي يطير عبر الفراديس

الدائرية بسرعة الضوء صوب <الوجه> الأساسي، الفائق الوصف؟
أفترض بناء، قراءه، أن تتعرف، إذ نفتح الكتاب، على هذا الرجل المرتعب
الذي يدكرنا بمقاطع خاصة من حياته، ولا يكف عن الحديث عن بياتريس
التي لا تُدرك، عن الأسلاف، وعن حبيبته وعدوته فلورنسا؟ من ذاك
الذي يقف هناك في الـ <ذات> بين ضمير الـ <نا> الجمعي الذي يصف
<حياة> وصيغة المصدر المجهول تقريبا <قول>؟ من ذاك الذي يقول لنا
أنه <عاد>، مخلوقا من جديد مثل برعم نبتة بعد بلوغه قمة الجبل المضاة
بالنجوم؟ الذي تحولت <رغبته وإرادته> الى حب في نهاية رحلته؟

في منتصف الطريق خلال نزوله الى الجحيم، يلاقي دانتشي أرواحا
كانت ارتكبت أفعالا عنيفة ضد الطبيعة، حيث، لأسباب ليست واضحة
تماما من وجهة نظر اللاهوت إنما مفهومة لأي إمرئ ذي تجربة مع
العالم، لا يخالط الفنانون السياسيين. يلتقي هنا ثلاثيا من الغويلفين^(١٠٣)
الفلورنسيين المميزين الذين يشنون على <خطبة> دانتشي الملهمة و، مثل
الأرواح المدانة الأخرى الكثيرة جدا، يسألونه أن يتحدث عنهم حين
يعود الى عالم الأحياء. تواصل الشهرة الدنيوية ممارسة جاذبيتها، حتى عند
اولئك الذين لم يعد لهم وجود.

(لذلك، إن هربت من هذه الميثاوي الموحشة

وعدت لترى النجوم الجميلة ثانية

تذكر أن تتحدث عنا للبشر الأحياء

حين تتمتع بقولك لهم <انا كنت هناك>).

(١٠٣) Guelph أو Guelf : عضو في واحدة من جماعتين من أكبر الزمر السياسية
في ايطاليا القرون الوسطى، كانت تدعم بشكل تقليدي البابا ضد الامبراطورية
الرومانية المقدسة. [اوكسفورد]

<أنا كنت> هي الكيفية التي لخصوا بها رحلة دانتي، وقته المقضي في العالم الآخر: فعل كونه الضمير المتكلم المفرد الذي أكد وجود دانتي شاهدا وبطل رواية معاً. لا <I was there> (<أنا كنت هناك>)، كما عبرت عنها ترجمة هذه الأبيات الى الانكليزية، في معنى مَنْ وطأ مكاناً سرمدياً لا يوصف، بل في معنى <أنا وجدت>، من اجل تأكيد الفعل الذي سيكون فيما بعد في ذهن هاملت عندما طرح سؤاله الشهير. الصوت، صوت دانتي، الذي قد يهبط ذكرى بعد الممات لا يجب ان يكون له تجربة المكان فحسب، بل تجربة الزمان أيضاً، ويتمتع بالوجود بالمعنى الأعمق والأكثر جوهرية، كجسد حي وروح خالدة. الشاعر الذي في سبيل أن يروي الحقيقة للأجيال الآتية لا يستطيع أن يكون رمزياً فقط، لا يستطيع الاعتماد على مجرد إرادة القارئ للامعان به؛ يجب ان يكون قادراً على قول <أنا كنت> ويجب أن يعترف بسيرة حياة واقعية، بعقل محدد، بجسد مادي. الأدب المجهول جعلنا غير مرتاحين: حتى الخليط من الكتب المختلفة التي ندعوها الكتاب المقدس يجب أن يكون لها، برأينا، مؤلف، تضيفي عليه لحيته الكثة هبة أدبية. لتجنب عدم الراحة من المجهولية، اخترع القراء لـ «الإلياذة» و«الأوديسا» شاعراً أعمى اسمه هوميروس، كان يعرف عن صناعة البحر وصناعة الحرب، وكان يتلو قصائده على جزيرة كيوس. دانتي، بتعقل أكثر، لا يعتمد على الأخلاف وله ابداعاته الخاصة به التي تنسب هذه الآثار لنفسه. في كل مكان من رحلته الأخروية، يروي دانتي لقارئه كيف يلتقي أناساً يعرفهم جيداً (فهرست لناس ذوي منزلة إجتماعية دفع لمارتين الى وصف «الكوميديا» بـ (مَنْ هو مَنْ في المجتمع الراقي الفلورنسي)).؛ النتيجة الطبيعية لهذا هي أنهم، في المقابل، يجب أن يعرفوا دانتي، وأما أن يحيوه بجذل أو يلعنوه. هنا، إذن، كما يعترف القارئ، شهود جديرون بالثقة،

بما أنه يمكنهم التعرف على دانتى في قصته هو؛ إذن، لا بد أن يكون دانتى حقيقيا. شيئا فشيئا، في نظر القارئ، يبدأ دانتى (لا مؤلف الشعر بل بطله، دانتى الشاعر) بالوجود. لكن لأي هدف؟

في كتابه الموسع «Summa Theologica»، اخترع سانت توماس الاكوينى، معلم دانتى، فكرة أدبية تدعى <quem auctor intendit>، <ماذا قصد المؤلف>، التي أصبحت منذئذ جديلة في كل بساط أدبي، بقدر ما أصبحت جزء من أي كتاب شأن الحكمة أو البطل. لسؤال القارئ الضمني، (لماذا تروي لي هذا؟) يقدم دانتى جوابا ضمنيا: (لأنى أريدك أن تعرف كيف كنت ضائعا وكيف أسعفني الحب؛ لأنى أريدك أن تدافع عن إيماني. بمجتمع تنفذ فيه الدولة والكنيسة واجباتهما المنفصلة). القصد الثلاثي لدانتى يمكن أن يُقرأ (طالما يمكننا قراءة أي شيء) كقصد سياسي، أخلاقي، وشخصي: أولا، لمعارضة المنحة الكونستانتينية الاسطورية للسلطات الدنيوية للكنيسة، وللإقتداء بوصية المسيح في انجيل متى ٢٢: ٢١، (دع لقيصر ما لقيصر وللرب ما للرب)؛ ثانيا لـ <التعليم بالأمثلة>، وفقا للمناهج السكولائية، بواسطة نموذج الشعرى هو عن العالم؛ ثالثا، لتحقيق الوعد ببقاء بياتريس وجعله لقاء ذا معنى. الأهم من كل شيء (لكن ربما هذا ما نريده، كقراء، ان يكون قصد دانتى)، الهدف الثالث، سبب الحب. العشق هو لامعقول وفوق الوصف: محاولات دانتى إضفاء منطق عليه ونقله الى كلمات. لتتبع دانتى على هذا السبيل الثلاثي وكى لا تتخلى عن القصة في منتصف الطريق، نحن بحاجة الى الايمان بوجود الرجل الذي تتردد كلماته في أسماعنا، كما لو كان هو ذواتنا. من أجل أن نكون قادرين على الدخول في الخيال ونكون جزء من واقعه، <أنا> التي في ذهننا، يجب ان تصبح <أنت>.

الحوار الذي يقيمه كاتب مع قارئ هو حوار مصطنع ومضلل. لقول

الحقيقة، يجب ان يكذب الكاتب في عدد من الطرق الذكية والمقنعة؛
الأداة لعمل هذا الأمر هي اللغة - غير موثوقة، محوّرة وتحويرية، معصومة
على نحو مزعوم لأنك لا تستطيع أن تعبر بها بغير المعنى المعجمي، لكنها
في الممارسة ذاتية وظرفية. الصوت القصصي هو دائما خيال يفترض
القارئ (أو يُطلَب منه أن يفترض) أن وراءه حقيقة. المؤلف، الشخصية
الرئيسية، يظهر للقارئ من لا مكان، مخلوقا، تقريبا وليس تماما، من لحم
ودم، يُجعل موجودا بكلماته هو، كالصوت البكّي^(١٠٤) الذي يتحدث
الى موسى من الشجيرات المحترقة، قائلا، (أنا ما هو أنا). هذه هي الهوية
المطلقة، الإلهية، المعرفة ذاتيا، الدائرية التي يمنحها الكاتب لنفسه في ضمير
المتكلم المفرد. هوية يطلب من القراء أن يستجيبوا لها: (إن إستطعنا نحن،
غالباً عبر الأُمّال والقرون، سماع الصوت قائلا <أنا> على الصفحة،
إذن <أنا> يجب أن توجد و <نحن> يجب ان تُجبر على تصديقها).

قول <أنا> هو وضع برهان لا يُدحض فيما يبدو أمام القارئ عن
متكلم يمكن لكلماته أن تقول لنا الحقيقة أو الكذب، ولكن حضوره،
المثبت بصوته، لا يجب ان يكون محل شك. قول <أنا> هو رسم دائرة
يتقاسم فيها الكاتب والقارئ وجودا مشتركا داخل هوامش الصفحة،
حيث الواقع واللاواقع يحو أحدهما الآخر، حيث الكلمات وما تسمّيه
الكلمات يُفسد بعضهما البعض. إن تكن هذه هي الحالة، وإن يكن
للشخصيات التي نلاقيها على درب دائتي الطويل من الغاية المظلمة الى
السماء الإمبريرية^(١٠٥) لها سمة الأحلام، إذن ماذا عن اولئك الآخرين الذي
ينبتنا دليل أحاسيننا أنهم أحياء: نحن، القراء الدائمون؟ (سأروي <أنا>

(١٠٤) نسبة الى سامويل بكت.

(١٠٥) لها صلة بالإمبريوس (هامش رقم ٥٣).

لك قصة)، يقول دانتى، في هذا الكلام التمهيدي أنه هو ومستمعيه معا واقعون في شرك حتى بلوغ الكلمة الأخيرة - وأيضا ما وراءها. (أنت، أيها القارئ، موجود)، يقول الشاعر، (شاهدا على كتابي ومستلما له، ولذلك أنا، الذي يمكنك أن تثبت مني، بما أنك ترى وتسمع كلماتي، يجب ان أوجد كذلك. ويمكنك أيضا أن تثبت من مخلوقات قصتي، شخصيات حبكي، بما انها تحتل نفس المساحة اللغوية كما أنا وأنت. على الأقل داخل دائرة علاقتنا، مربوطان بالكلمات، يجب أن يؤمن أحدا بالآخر ويصدق أحدا الآخر، عارفين أن حبل الكذب الذي يربطنا يحمل الحقيقة. داخل تلك الدائرة، هل يمكنك، أيها القارئ، أن تقرر بتعبير مطلق أنني موجود لكن المونيتور^(١٠٦) ليس كذلك؟ بأن يياتريس والقديس برنارد وفيرجيل وجياني سكيكي هم حقيقيون وأن التاريخ يقول لنا أنهم عاشوا سابقا، لكن الملاك الذي يحرس الممر الى جبل المطهر لم يعيش سوى في العقيدة، وان كايترون^(١٠٧) هو لا أكثر من هراء من قصص عتيقة؟) دانتى، حاله حال كل شاعر، يعيد كلمات اليونيكورن الى آليس «عبر المرأة»: (إن آمنت بي سأؤمن أنا بك. إتفقنا؟) لسبعة قرون دخل القراء طوعا في هذا الصفقة المفيستوفيلية.

لكن الايمان الأدبي لم يكن تاما أبدا: إنه يعيش بين الشكوكية التي تحظر الاستمتاع بالمخيّلة والجنون الذي ينكر عالم الواقع الملموس. دانتى التاريخي، الانسان الذي ربما يشبه بورترية جوتو الشهير، الدانتى الذي قاسى شانه شأن كل إنسان الآلام والمتّع المشتركة للقدر الانساني،

(١٠٦) مخلوق خرافي (من الميثولوجيا الاغريقية) نصفه إنسان ونصفه ثور كان محبوبا في التيه في كريت؛ ذبحه تيسوس في النهاية.

(١٠٧) الملاح المسن الذي كان ينقل أرواح الموتى عبر نهر العالم السفلي الى الجحيم.

يغدو منضفرا على نحو لا ينفصم مع الآخر، الدانتي الذي قال <أنا> في الفردوس والذي أتت لحيته المسفوعة من مشيه قرب لهيب الحجيم. بالنسبة لدانتي، للدانتي الذي وصلنا الى معرفته، «الكوميديا» هي ليست خيال: إنها التشريع بكلمات عن حقيقة، حقيقة خلاص من معاناة العالم. في أي حال، هي تسجيل لوقائع رحلة، قطعة من أدب رحلات عن بلد أجنبي، بأوصافه الجغرافية، حوارات مع السكان، ملاحظات عن التاريخ المحلي وعن السياسة، بلايا شخصية، وهوى بالقوائم: دليل للقارئ الذي قد يشرع فيما بعد برحلة مماثلة.

وصفات القراءة، التي عرضها دانتي في رسالته الشهيرة الى كان غراندي ديللا سكاللا، شارحا فيها كيف يجب أن تفهم «كوميديا»ه، هي تقييدية جدا. إنها تقدم حججا لقراءة مقسمة أو مدرجة (حرفية، مجازية، تشابهية، تأويلية)، بينما في الواقع، كما عرف دانتي بلا شك، ما من قارئ يشرع في القراءة بطريقة منهجية كهذه. كل أو لا واحدة من هذه المستويات تحتل أهمية في فعل القراءة. بالقول أو باستعمال <أنا>، تستدرج الكلمات الأولى القارئ الى مكان مظلم لا شيء فيه هو مطلق، لا الحلم ولا الواقع، وكل شيء يقال فيه هو يعني ما يعنيه في الظاهر كما يعني شيئا آخر، وأيضا ليس إلا الكلمات التي تولفه. <الفردوس الأرضي> عند نهاية «المظهر» هو المرحلة التي يبلغها دانتي بعد أن إنمحت الخطايا الأولية السبع من جبينه، وأيضا الحديقة التي فقدنا فيها براءتنا، وأيضا البستان الذي أختطفته منه بروسرينا^(١٠٨)، وأيضا مكان الإنطلاق لإرتقائنا الى السماء، وأيضا النظر المشرق للغاية المظلمة في بداية رحلة دانتي، وأيضا الكلمات الموسيقية (التي رافقت الاغنية الكورالية بنغمة

(١٠٨) الاسم الروماني لبرسوفينا، إلهة، ابنة زيوس وديمتر.

قرارية) [«المطهر»، ٢٨، ١٧-١٨]. لكن <الفردوس الأرضي> هو أيضا غابة الصنوبر الكثيفة في كياسي قرب رافينا حيث كتب دانتى أناشيده الأخيرة من «المطهر» حين كان البحر يصل حتى حافة الغابة وكذلك الزرع الأجرد الذي صار الآن ينمو بعيدا متجها الى الداخل، بضعة خطوات من كنيسة سان ابولينار.

لمساعدة القارئ على الإقرار بالصدق ولعب لعبة التظاهر المتبادل، يقدّم الكاتب *excusatio propia infirmitati* خاصته، الاعتراف بضعفه الخاص به، وهي وسيلة بلاغية شائعة في أدب العصور الوسيطة. تكرارا، يقول لنا دانتى ان الكلمات لا تكفي، أن الذاكرة لا تستطيع نقل التجربة الى كلام، أنه حتى الذاكرة لا تقدر احيانا على الاحتفاظ بفعل غير منطوق، وأن معرفة تجربة معينة يمكن ان تُمنَح بالرحمة فقط، (لاولئك الذين سيجربونها من خلال الرحمة)

لعل الكلمات لا تفصح عن ذاك التغيّر فوق البشري؛

وعن ذلك يكفي مثال واحد، رغم ضعفه،

لاولئك الذين سيجربونه من خلال الرحمة.

لا فقط ما هو (فوق بشري) ويكمن خلف مملكة البشر: كل محاولات التواصل، كل المصادر الأدبية عن الحوار بين الكاتب والقارئ، كل نتاج صناعي معمول من كلمات يعاني من فقره الجوهرى. وبإعلانه عجز اللغة عن نقل التجربة، يجبر الشاعر القارئ، الذي ألفَ عيوب اللغة، على التسليم لا بصدق إعلان الكاتب فحسب، بل أيضا، على نحو ضمني، بحقيقة أن ما يعترف به الكاتب <لا يمكن> أن يقال. كل الوسائل مباحة لمحاولة شحذ عدم دقة الكلمات.

(إنّبه لكلماتي كما اتفوّه بها بالضبط،

وعلمها لاولئك الأحياء)،

كما تقول بياتريس لدانتي، وفيما بعد، ترى أن عقل دانتي هو صلب
كما الحجر، فتذعن:

(سأجعلك أيضا تحملها معك)

في داخلك، مرسومة إن لم تكن مكتوبة).

الصور، رغم انها أدوات أقل سموًا من الكلمات، تنفع أحيانا حيث
تفشل الكلمات، وحتى بياتريس السماوية تضطر أن تلجأ، عند الاقتضاء،
الى الصور. مثال واحد سيكون كافيا. في بداية «الفردوس»، في سبيل أن
تفسّر لدانتي كيف أن تألق الله موزّع بالتساوي على الأجساد السماوية،
تسأله بياتريس أن يتخيّل تجربة عن ثلاث مرارا ومصدر عادي لضوء.
إثنتان من المرارا وضعتا على مسافة متساوية من المشاهد والثالثة في مكان
أبعد: حتى لو يظهر الضوء أصغر في المرآة الثالثة، فإن تألق الانعكاسات
الثلاثة هو نفسه. بهذه الطريقة، تصبح التجربة المحسوسة إستعارة لتجربة
مختلفة لا توصف: إن يكن ما يرى أو يُحسّ لا يمكن أحيانا أن يُوضع في
كلمات، فإن الكلمات المستحيلة يمكن أحيانا أن تُوضع في فعل، من أجل
القارئ كي يرى ويحسّ ما لا يمكن أن يُروى.

كما يخبرنا دانتي مرارا، الحقيقة (تجربة الحقيقة) تنحسر عن التعبير
والفهم الإنساني، تغطس تحت اللغة، تحت التذكّر داخل عمق جوهرى
حيث تكون الأشياء معروفة لنفسها، في جوهرها النقي اللاممكن ترجمته،
تلك التي تُنقل غير ملموسة بفعل الترجمة من لغة الى لغة.

يريد منا دانتي ان نقرّ بأنه هو، «أنا» القصة، الذي سافر عبّر ثلاث
ممالك مرعبة، لكن القارئ يعرف أن تجربة دانتي هي ليست بالكامل تجربة
الـ«أنا» على الصفحة ولا تجربة الـ«أنا» التي وضعها هناك: إنها تنتمي

الى <أنا> أخرى على القارئ أن يحررها من الصفحة، لافظا الكلمة ومدركا أنها تتحدث بإسم شخص آخر. يعرف القارئ أن الصوت الذي يقول <أنا> يسمي نفسه وفي الوقت ذاته يسمي آخرين كثر، بما أن الكاتب يخلق خلقه بعكس الصور (كما في المرأة). في لعبة المرايا هذه، على القارئ أن يخطو داخلا فيها، كي ينال معرفة واقع الكلمات ليلفظ هذه الـ <أنا> التي هي ليست هو. عبّر حماسة القارئ، يمكن لدائتي أن يزور «الجحيم» و«المطهر» و«الفردوس» كي يستطيع القارئ على الأقل أن يقول، (أنا أيضا كنت هناك).

صدمة إكتشافي الأول بأن الأدب يلفق وإن العالم الماهول بالكلمات هو غير عالم الواقع البيروقراطي، لم تنقض بالكامل، بعد أكثر من نصف قرن. ما زلت محيرا بإدراك أنه إذا لم يكن المؤلف الذي اخترع راويا مغامرا من أجل تسلية ابن زوجته هو ذلك الراوي (أو بشكل جزئي فقط)، وإذا لم يكن الشاعر الذي إستحضر المسافر في ممالك مختلفة هو ذلك المسافر (أو ليس بالكامل)، إذن أنا، قارئهما المجتهد، لم أكن الفتى، لم أكن الرجل الذي على الضفة الأخرى من الصفحة. على الأقل ليس بالكامل، وعلى الأقل بشكل جزئي فقط. لا أعرف إن كان على أن أبتهج أو أقنط بهذا الإستنتاج.

أكثر من خمسة قرون بعد دائتي، في ١٥ مايس ١٨٧١، مسافر آخر في <الجحيم> وضع مسودة التقرير التالي:

(لو كان الحمقى القدامى لم يكشفوا عن المعنى الزائف لـ <أنا> لما كان علينا أن نكنس تلك الملايين من الهياكل العظمية التي، منذ بدء الزمان، راكمت ثمرات فكرها الأعور، مدّعية بأنها مؤلفتها!) هكذا كتب الفتى ذو السبعة عشرة عاما آرثر رامبو الى صديقه بول دومني، قبل سنتين من

تأليفه «فصل في الجحيم»، بادنا الرسالة بإستنتاج محتوم: (Car JE est un autre) – (لأن <أنا> هو الآخر).
هذه هي الحقيقة التي يجب أن يضعها القارئ دوما في ذهنه.

أجوبة نهائية

(هل نسمح جلالتك)، قال إثنان، بلهجة شديدة التواضع، راکعا على ركبة واحدة
إذ هو يتكلم، (كنا نحاول -)

«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٨

(١٠٩) A la mémoire de Simone Vauthier

في ١٩ نيسان ١٦١٦، بعد اليوم الذي تناول فيه اسرار القربان المقدس
كتب ميغيل دي ثر فانتس سافيدرا إهداء كتابه الأخير، «Los trabajos
de Persiles y Segismunda» («أعمال بيرسيليس وسيغيسموندا»)،
الى دون بيدرو فرنانديز دي كاسترو، كونت ليموس، والكتاب هو (رواية
تجرو)، حسب رأيه، (على منافسة هليودورس). كان هليودورس روائيا
اغريقيا، شهيرا فيما مضى ومنسيا الآن، كان ثر فانتس معجبا بروايته
«Aethiopica» كثيرا. بعد ثلاثة أو أربعة أيام (ظل المؤرخون غير متأكدين)
توفي ثر فانتس، تاركا لأرملته المسؤولية عن نشر الـ«بيرسيليس». روايته
«كيخوته»، اذا استطعنا، جزئيا على الأقل، تصديق الإنكار المتواضع
المقدم في بداية الكتاب الأول من الرواية، كانت بالنسبة لثر فانتس شيئا
ثانويا على نحو يثير الأسف. (ماذا يمكن لهذه الروح العقيمة الفظة التي
لي أن تلد سوى ابن ذابل، ذاو، نزوي ومفعم بأفكار لم ترد في الخيال
من قبل؟) يسأل القارئ. على سرير موته، مراجعا قيمة جهوده، يستنتج

(١٠٩) > الى ذكرى سيمون فوتيه < (بالفرنسية في الأصل).

ثرفانتس أن الـ«بيرسيليس»، أو ربما روايته الشعرية الطويلة غير المنجزة «غالاتيا»، يمكن أن تكون وصيته الأدبية: قرّر القراء شيئاً مختلفاً، فهي «دون كيخوته» التي تواصل الحياة كرواية معاصرة لنا، بينما البقية من عمل ثرفانتس، يغدو بمعظمه علفاً للباحثين. تمثل «دون كيخوته» الآن كل أعمال ثرفانتس، وربما ثرفانتس نفسه.

مثل ثرفانتس، نحن في الأغلب غير واعين بقدرنا. معذبو الضمير، ندرك أننا على هذه الأرض في رحلة كان يجب، شأنها شأن كل الرحلات، أن يكون لها بداية وبلا شك بلوغ ونهاية، لكن عندما تبدأ الخطوة الأولى والتي ستكون الأخيرة، إلى أين وجهة سفرنا ولماذا، وهي الأسئلة التي، في ترقب ما ينتج عنه، تبقى دون جواب على نحو لا سبيل إلى تغييره. يمكننا مؤاساة أنفسنا، مثل دون كيخوته نفسه، بالإقتناع أن ارادتنا الطيبة ومعاناتنا النبيلة تسوّغان بغموض كوننا أحياء، وأنا عُبُر أفعالنا نلعب دوراً يُقيي على سرّ الكون موحدًا. لكن المؤاساة ليست طمأنة.

يؤمن اليهود بأن ستة وثلاثين رجلاً صالحاً، <اللاميد فافنيكين>، يبرأون أمام الله من الإثم. ما من إنسان يعرف أنه لاميد فافنيك، ولا هو يعرف هوية الخمسة والثلاثين الآخرين، لكن، لسبب يعلمه الله وحده، وجود هذا الرجل يمنع العالم من التفتت إلى غبار. ربما لا يوجد فعل، مهما كان صغيراً جداً أو تافهاً، لا يحقق هدفاً مماثلاً. ربما كل واحدة من حيواتنا (وحياة كل حشرة، كل شجرة، كل غيمة) تقع مثل حرف في نص يعتمد معناه على تعاقب معين من ظهور واختفاء حروف، في قصة نجعل بدايتها وسوف لن نقرأ خاتمتها. إن كان لحرف <ح>^(١١٠) في هذا المقطع له وعي،

(١١٠) يعود إلى كلمة <حياة> في المقطع.

فربما يسأل نفسه عندئذ السؤال ذاته و، لعجزه عن تتبع الصفحة التي كُتبَ هو عليها، لا يتلقَى جواباً.

غير عارفين ما أُعِدَّ لهم أن يفعلوا لكنهم يشعرون بأنهم يجب أن يعرفوا عندما يفعلونه: هذه المفارقة تلازم الفنانين منذ بدء الخليقة. كان الفنانون دائماً واعين بأنهم منهمكون بمهمة (أو مجتهدون لها) لا بد أن معناها النهائي فاتهم. قد يدركون، أحياناً، أنهم كانوا أنجزوا شيئاً من دون أن يفهموا بالضبط ما هو وكيف أنجز، أو قد يحدسون أنهم على شفا إنجاز شيء، ومع ذلك، سيفوتهم، أو أنهم كانوا مكرسين لمهمة معرّفة بإستحالة إنجازها. عدد لا يُحصى من الأعمال غير المنجزة من نصّب، لوحات، سيمفونيات، وروايات تشهد على غرورهم الفني المفرط؛ بضعة آخرين يعلنون بشجاعة أن الإنجاز (رغم ندرته) هو أيضاً ضمن قدرة البشر.

في مكان ما في منتصف رواية بروسـت «La Prisonnière» [«السجينة»]، يعلم مارسيل أن الكاتب بيرغوت توفي بعد زيارة للمتحف لمشاهدة لوحة فيرمير «مشهد من دلفت». أحد النقاد لاحظ أن (الرقعة الصغيرة للجدار الأصفر) المرسومة بإتقان شديد، إن شوهت بمفردها، بدت إنها تنطوي على (جمال مكتفٍ بذاته). بيرغوت، الذي ظنّ أنه يعرف اللوحة جيداً، يذهب منزعجاً ليثبت بصره على الرقعة الصغيرة، رغم أن طبيبه أمره أن يلازم السرير. (هكذا كان يجب أن أكتب)، قال متأسفاً، قبل أن ينهار. أدرك بيرغوت في جزء صغير جداً من واحدة من لوحات فيرمير إنجازاً لم يُقيّض له هو نفسه بلوغه أبداً وبهذا الإدراك المروّع يموت. هذا المشهد، كما صوّره بروسـت، هو تحذيري. التأمل في عمل ناجح، عمل فني مكتفٍ بذاته، يقدم للفنان سنداً لتقييم عمله الخاص ولإدراك قدراته الخاصة، لا في تعابير مطلقة، بالطبع، لكن

في حالة محددة كان فيها عمل آخر أثر فيه. هو الآن يعرف ماذا يعني بلوغ (أو عدم بلوغ) نوع من الكمال، وما اذا كان عليه الاستمرار أو التوقف.

بهذا المعنى، ما كل توقف هو إفتقار للنجاح. عندما يتخلى كافكا عن «القلعة» قبل الخاتمة الشكلية للقصة، عندما يموت غاودي قبل إتمام كنيسة ساغاردا فاميليا، عندما يدون ماهر على عجل الأجزاء الأولى من سمفونيته العاشرة، عندما يرفض ميكيل آنجلو مواصلة العمل في بييتاه^(١١١) الفلورنسية، فهم نحن، الجمهور، لا الفنانون، الذين يمكن أن نعتبر الأعمال نصف منجزة. للمبدع، قد تكون النتيجة تمهيدية، مقطوعة أجل، لكنها ليست ناقصة، مثل رقعة فيرمير الصغيرة الملونة المعزولة في عين المشاهد.

رامبو قطع مسيرته الشعرية في عمر التاسعة عشرة؛ جي دي سالنجر لم يعد يكتب قصصا بعد عام ١٩٦٣؛ الشاعر الارجنطيني انريكة بانشر نشر ديوانه الأخير في ١٩١١ ثم عاش بعدها سبعة وخمسين سنة من دون أن ينشر مجموعة جديدة واحدة من القصائد. نحن لا نعرف إن كان هؤلاء الفنانون أحسوا، في لحظة معينة، بالتجلي فأنجزوا ما أنجزوه ومن ثم انسحبوا من العالم الذي لم يبق لديهم فيه شيئا يقدموه. بلا شك، من منطقتنا الثائية كقراء، يبدو عملهم مكفيا بذاته، ناضجا، كاملا. لكن هل رأى الفنانون عملهم على هذا النحو؟ قلّة هم الفنانون الذين أدركوا عبقريتهم من دون غلو أو تواضع مضيق. المثال هو دانتلي، الذي، في الكتابة، يعرف أن شعره العظيم هو عظيم ويقول للقارئ أنه كذلك.

(١١١) بييتا (بالإيطالية Pietà) أو <الشفقة> هو موضوع في الفن يصور مريم العذراء محتضنة جثة يسوع وغالبا ما يوجد في النحت.

لمعظم الآخرين، تعلم الحرفة، مع ذلك، لا يتوقف أبداً، وما من عمل منتج هو منجز بالكامل. يشهد بذلك الاعتراف التالي:

(منذ سن السادسة أحسست بدافع لرسم شكل الأشياء. في سنواتي الخمسين، عرضت مجموعة من رسومي، لكن لا شيء أُنجَز قبل السبعين كان أرضاني. فقط عند الثالثة والسبعين صرت قادراً على الحدس، حتى بشكل تقريبي، بالشكل والطبيعة الحقيقيان للطيور، الأسماك، والنباتات. لذلك، عند سن الثمانين سأكون أنجزت تقدماً كبيراً؛ عند التسعين، سأكون إفتحمت جوهر الأشياء كلها؛ في المئة، سأكون بلا ريب إرتقيت الى حالة عليا، تفوق الوصف، وإذا عشت حتى عمر المئة وعشرة، كل شيء، كل نقطة وخط، سيعيش. أدعو أولئك الذين سيعيشون بقدر عمري أن يذكروني بوعدتي. هذا مكتوب بقلمتي في سنتي الخامسة والسبعين، أنا المعروف سابقاً باسم هو كوساي، والآن أدعى هاو كيفو - روي، العجوز المخبل بالرسم).

سواء كان الفنان تخلى عن سيرته الابداعية أو سعى وراءها حتى آخر نفس في حياته، سواء أحسَّ بأن شيئاً مما أنجزه سيُبعث حياً من تراثه ورماده، أو سواء كان متأكداً أن عمله، كما ينذرنا سفر الجامعة، لا شيء سوى (باطل وقبض ربح)، فهم نحن، الجمهور، الذين نواصل البحث في ما كان أبدع ووضع أمامنا نظاماً معيناً للجدارية، في هرمية جمالية، أخلاقية، أو فلسفية. نحن نعتقد أننا نعرف أفضل.

في عجرفتنا، مع ذلك، نفترض شيئاً هو ربما لا يُحتمل: ان هناك عمل واحد بين اعمال كورو، أو شكسبير، أو فيردي، يسامي الأعمال الأخرى مجتمعة، عمل لا بد أن تبدو بالنسبة له الأعمال البقية كلها تحضيرات أو مسودات، عمل بالغ الذروة، إنجاز متوّج. في واحدة من قصصه القصيرة،

يقدم هنري جيمز فكرة أن هناك بالفعل ثيمة، موضوع، توقيع يلقي نظرة عامة على أي عمل لفنان مثل تطريز مكرر لكنه خفي في سجادة. فكرة عمل <إيصائي>^(١١٢) يلخص ذروة وإرث فنان هي مثل (التطريز في سجادة) جيمز، لكن من دون سجادة.

قبل وفاتها مباشرة، سُمِعَت غير ترود شتاين تسأل، (ما هو الجواب؟) وإذا لم يرد أحد بجواب، ضحكت وقالت، (في هذه الحالة، ما هو السؤال؟) ثم فارقت الروح. لأن معرفتنا عن العالم، كما أدركت شتاين، هي شظوية، نحن نعتقد أن العالم هو أيضا شظوي. نفترض أن الكسّر والقطع التي نعثر عليها ونجمعها (من تجربة، متعة، أسى، كشف) تعيش في عزلة باهرة مثل كل ذرة من ذرات غيمة من غبار النجم. نحن ننسى الغيمة الشاملة، ننسى أن في البدء كان نجم. لو أن «دون كيخوته» أو «هاملت» كلمات إيصائية لثرفانتس أو شكسبير، لتخلّى بيكاسو عن فرشاته بعد الجيرنيكا ورامبرنت بعد «حرّاس الليل»، ولما ت موزارت سعيدا بتأليفه «الناي السحري» وفيردي بتأليفه «فالسْتاف»، لكننا كنا سنفقد شيئا ما. كنا سنفقد المقاربات، النسخ التجريبية، التنويعات، تغيّرات اللحن والمنظور، خطوط الرحلة غير المباشرة، المراوغات، العلاقات في الظلال، البقية من كونهم المبدع. كنا سنفقد الرعب، ولادات جنين ميت، اللقطات المراقبة، الهزائم، الإبداعات الأقل إلهاما. لأننا لسنا خالدين، علينا إقناع أنفسنا بعيّنات، ولذلك أن إختيار أعمال إيصائية هو مسوَّغ تماما. طالما تذكّرنا أن تحت هذه الفخامة ثمة حفيف وإثارة في غابة وافرة، واسعة، مظلمة ملأى بأوراق الشجر الساقطة أو المنبودة.

(١١٢) متعلق بالصيّة.

أي أغنية غنّت السائرات

(الم تحزري اللغز بعد؟) قال صانع القبعات، ملتفتا الى آليس ثانية.

(لا، أنا استسلم)، أجابت آليس. (ما هو الحل؟)

« مغامرات آليس في بلاد العجائب » الفصل ٧

«الأوديسا» هي قصيدة ذات بدايات زائفة ونهايات زائفة. برغم التضرّع الأولي الى الموزية، الذي يتوسل فيه الشاعر اليها للغناء عن (الطواف، الواسع الحيلة / الذي ظلّ يهيم هنا وهناك، بعدما سلب / مرتفعات طروادة المقدّسة)، يشعر القارئ أن هذه الأبيات هي ليست البداية بل خاتمة القصة، أن الموزية أنهت مهمتها الآن وان كل شيء كان مرويا سابقا.

الكتاب الأول من القصيدة ينهي القصة البحرية. يروي لنا ان أوديسيوس غادر طروادة منذ زمن طويل، وأنه عانى الكثير من سوء الطالع، وأن لا زوجته ولا ابنه يعرفان مكان وجوده. الكتاب الأخير يفتح القصة بمغامرات مستقبلية، تاركا القارئ في ترقب قلق في وسط معركة تقاطع من قبل أثينا. لكن لا فقط بداية القصيدة وخاتمتها تفترضان ضمنا أن للقارئ معرفة مسبقة. كل واحدة من مغامرات اوديسيوس تحمل إفتراض حصيلتها هي وحصيلة بداية القصيدة ونهايتها. كل حلقة جديدة تفترض «الأوديسا» بكاملها بحلّ مختلف ولن يكون تاما أبدا: يحيا حياة عبد بين ذراعي كاليبسو الجميلة، يتّهم بالخيانة مع الأميرة ناوليسكا، ينسى

العالم وسط آكلي اللوتس، يُلتهِم على نحو مخزٍ من قبل السيكلوب آكلي لحوم البشر، يقع ضحية الغضب الشديد لرياح الملك اوليوس، يعاني من قدر شنيع بين سكيلا وشاربيديز، يموت تحت سيوف تابعي زوجته. مغويا بنهايات لانهاية، عودة اوديسيوس هي عودة أبدية.

واحدة من هذا الأقدار المحتملة توحى الى اوديسيوس من قبل شبح المتنبي ترسياس في العالم السفلي: أنه بعد ختام القصة، ما أن يبلغ اوديسيوس ايثاكاه ثانية، حتى (يمضي قدما مرة أخرى) فيعثر مصادفة على (عرق من البشر لا يعرف شيئا عن البحر) وهنا، بين الغرباء، يلاقي نهايته الحقيقية. دانتي، الذي لم يكن قرأ هوميروس، حدّس على نحو سحري بالنبوءة وجعلها شعريا تصبح حقيقة. في دائرة <البحيم> حيث يُعاقب الكذابين والغشاشين، يقول اوليسيس (كما كان يُسمّى اوديسيوس من قبل الرومان) لدانتي أنه شرع حقا بهذه الرحلة الإضافية، مستحثا رفاقه العجائز على الإبحار ثانية.

رغم ما مضى من كثير، يبقى الكثير؛ ورغم
اننا الآن لسنا بتلك القوة التي كنّا بها في الأيام الخوالي
نحرّك الأرض والسماء، حيث كنّا، حيث كنّا؛
طبع واحد متساوٍ من قلوب شجاعة،
أمتست واهنة بالزمن والمصير، لكنها قوية الإرادة
بالسعي، البحث، العثور، لا بالاستسلام.

اوليسيس دانتي يبدأ رحلته مع طاقمه القديم، يسافر غربا ما وراء الأفق، يرى جبالا تصعد من البحر، يتتهج عظيم الإتهاج لكنه يقنط إذ تنقضى عاصفة على السفينة وتظهر دوامة في طريقها و، (كما نشاء يد عليا)،

تغرق في مياه مجهولة. هنا تنتهي نسخة دانتلي من خاتمة «الأوديسا». بغض النظر عن التحذير الضمني من أن وصف اوليسيس قد لا يكون بالضرورة وصفا حقيقيا. بما أنه كان مدانا بـ <الجحيم> بتهمة الغش، لا يروي لنا دانتلي شيئا عن مقاصد الملك العجوز، عن إرادته بـ (السعي، البحث، العثور) - عن ماذا؟

هوميروس، الذي قدّم لدانتلي هذا المقطع الختامي للقصة، يوحى أيضا (أكان دانتلي قادرا على قرائته) بجواب على سؤال. يقع المشهد في الكتاب ١٢ من «الأوديسا»، عندما يواجه اوديسيوس ورفاقه غواية السائيرانات. تحذره الساحرة سيرس، بعد أن أمرتها الآلهة بإطلاق اوديسيوس من سحرها، من المخاطر التي سيلاقها إن بدأ برحلة (هذه مرة أخرى رواية مختلفة لأحداث القصة). من بين هذه المخاطر، السائيرانات القادرات على غواية الفنانين بغنائهنّ. في نسخة هوميروس، هنّ فقط إثنان، جاثمتين على جبل من هياكل عظمية ولحم عفن يرتفع من وسط مرج أخضر، تنتظران السفن المارّة. كل من يسمعهنّ يغنين، كما تقول سيرس لاوديسيوس، سوف لن يعود الى وطنه ثانية، أبدا لن يحضن زوجته ويرى إبتسامة أطفاله، سيُدان بالموت والنسيان. للفرار من غوايتهنّ، تنصحه سيرس بسدّ آذان رجاله بالشمع وربط نفسه بصاري المركب. عندئذ، رغم عجزه عن الإقتراب منهن، سيكون اوديسيوس مع هذا قادرا على سماع أغنية السائيرانات الغامضة.

إقترب أكثر، يا اوديسيوس الشهير - يا فخر ومجد فرسان
الاغريق -

إجعل سفينتك ترسو على ساحلنا كي تسمع غناءنا!
ما من بخار أبدا مرّ على شواطئنا في مركبه الأسود
حتى سمع الأصوات الحلوة تنسكب من شفاهنا،

وحالما يسمع يُسرّ قلبه فيمضي مبحرا، رجلا أكثر
حكمة.

نحن نعرف كل الآلام التي كابدها الأكيين والطرواديين
فيما مضى

على السهل الفسيح لطرودة حين شاءت الآلهة ذلك -
كل ما مرّ على الأرض الخصيبة، نعرفه كله.

بسماعهنّ، يحسّ اوديسيوس بشيء داخل نفسه يدفعه الى الذهاب
صوبهنّ فيومئ لرجاله أن يفكوا وثاقه، لكنهم، وهم باقين على طاعة
أوامره الأولى، يضيّقون الجبل بإحكام على الصاري. أخيرا، تبحر السفينة
متجاوزة الخطر، وتختفي السائرات في الأفق. اوديسيوس ورفاقه تحاشوا
مجددا نهاية أخرى. اوديسيوس هو الآن الرجل الوحيد على الأرض الذي
سمّع غناء السائرات وبقي حيا.

من تكون هذه السائرات؟ لم يخبرنا هوميروس كيف كانت هيتهنّ.
زخارف اغريقية قديمة، ليست أقدم من القصيدة نفسها، تظهرهنّ نساءً
بأجنحة كبيرة أو طيورا بوجوه نساء. في القرن الثالث قبل الميلاد، جعل
ابولونيوس الرودسي، مستلهما بهوميروس، أبطاله، جاسون وطاقمه،
يلاقون هم أيضا السائرات، ويصفهنّ بكائنات مجنّحة، نصف طيور
نصف نساء، بنات إله نهر وواحدة من الموزيات التسع. يقول ابولونيوس
أن السائرات كن يعملن خادما لبيرسيفونا، يسلينها بغنائهن. اسطورة
تالية تضيف أن أم بيرسيفونا، ديميتر، بعد أن اختطفت إبتها بيد ملك العالم
السفلي، عاقبتهن لاختفاقهن في حماية بيرسيفونا، فاعطتهن أجنحة قائلة،
(الآن، طرن في أرجاء العالم وإجلبن لي طفلتي!) اسطورة أخرى تقول
أن من عاقب السائرات كانت هي افروديت لرفضهن تقديم خدماتهن
الى بشر فانين ولا الى آلهة آخرين. مع ذلك تخبرنا اسطورة أخرى أن

السايرانات، برغم إمتلاكهن أجنحة، كنّ عاجزات عن الطيران لأن الموزيات التسع (أمهنّ وخالاتهنّ)، بعد هزيمتهن في مباراة للغناء، نتفن ريشهن ليجعله أكاليل لأنفسهن. عن موت السايرانات توجد على الأقل نسختان. واحدة تقول أنهن قتلن على يد هيرقل، الذي كانت مهمته السادسة إبادة الطيور الهولية ذات المناقير، الأجنحة، والمخالب البرونزية التي كانت تتغذى على اللحم البشري في المستنقعات الستيμφالية. الأخرى، تقول انهن غطسن في البحر وأغرِقن، بعد ربطهن بالحبال على يد اوديسيوس. ربما كان هذا الموت المائي هو الذي أدّى بالألسنة اللاتينية الى الخلط بين المخلوقات المجنحة والمخلوقات الشبيهة بالأسماك، داعية الإثنين بنفس الاسم، بخلاف التمييز في الانكليزية بين Sirens [السايرانات] و mermaids [الحوريات] أو في الالمانية بين Sirene و Nixe .

مرعبات كما الخطّاف^(١١٣)، جميلات كما الحورية^(١١٤)، كانت كل السايرانات مميزات بغنائهن. في الكتاب الأخير من «جمهورية» افلاطون، ثمان سايرانات تغني كل واحدة منهن بلحن مختلف تبني معا هارمونية فيثاغورية من أجواء سماوية، كان الفلكيون حتى زمن غاليليو مفتونين بها. بالنسبة لافلاطون، غناء السايرانات هو أقل إغواء مهلك مما هو وسيلة ضرورية لتصويب أعمال السماوات. على غناء السايرانات يعتمد توازن الكون نفسه.

لكن هل يمكننا معرفة طبيعة غناء كهذا؟ وفقا لسوتونيوس، كان

(١١٣) مخلوق خرافي خبيث نصفه امرأة ونصفه طير. [المورد]

(١١٤) إلهة ثانوية من الإلهات الطبيعة التي كانت الميثولوجيا القديمة تمثلها على صورة عذارى فانتات تقيم في الجبال والغابات والمروج والمياه. [المورد]

الامبراطور تيبيريوس، متى ما التقى أستاذة الأدب الاغريقي، يتمتع أن يسألهم ثلاثة أسئلة مستحيلة، كان الثالث منها: (أي أغنية غنت السائرات؟) بعد خمسة عشرة قرنا، لاحظ السير توماس براون أن السؤال، رغم أنه ملغز، لم يكن (عصيا على الحزر). هذا صحيح.

بضعة سمات مميزة من الأغنية هي معروفة لدينا. السمة الأولى هي الخطر، بما أنه في ذات جاذبيتها ننسى العالم وننسى مسؤولياتنا فيه. الثانية هي طبيعتها الإلهامية، بما أنها تخبرنا عن ما حدث وعن ما سيحدث في المستقبل، عن ما نعرفه مسبقا وعن ما لا نستطيع تبينه. في النهاية، انها أغنية يمكن أن تكون مفهومة من الجميع، مهما كان لسانهم أو وطنهم، بما أنه تقريرا كل البشر يسافرون عبر البحار وأي منهم يمكن أن يلاقي السائرات المرعبة.

هذه الميزات تفضي الى أسئلة إضافية. الأول: أين بالضبط يكمن خطر أغنيتهن؟ في اللحن أم في الكلمات؟ بعبارة أخرى، في الصوت أم في المعنى؟ الثاني: إن كانت أغنيتهن تلهم الجميع، فهل تعرف السائرات مصيرهن المأساوي الخاص بهن أو، مثلهن مثل الكاسنترات المستبطنات^(١١٥)، هل هن الوحيدات اللائي لا يشعرن بتأثير موسيقاهن النبوية؟ والثالث: ما هي هذه اللغة التي تُعدّ كونية؟

لو افترضنا مع افلاطون أن أغنيتهن ليست مؤلفة من كلمات بل من نغمات موسيقية، فإن شيئا ما في تلك الأصوات يكفي بأن يضيف عليها إحساسا. شيء تنقله أصوات السائرات (ولا يمكن أن يُختزل الى إيقاع

(١١٥) جمع كاسندرا، وهي في الاساطير الاغريقية ابنة بريام ملك طروادة وهيوكوبا، وعدها ابولو بنعمة التبصر إن وعدت بحبه لكنها حالما حصلت على موهبتها سخرت منه ورفضت طلبه فانتقم ابولو بأن جعل كل تنبؤاتها تكذب.

صرف او قدرة عقلية) التي تناشد اولئك الذين يسمعونها كحيوان ينزو، مصدرا صوت غير مفهوم عدا كونه صدى بحد ذاته. كنيسة العصور الوسطى رأت في السايرانات إستعارة عن الغوايات التي تحقد بالروح في بحثها عن الله، ورأت في أصواتهن الضجيج البهيمي الذي يغرينا بالابتعاد عن الإلهي. لكن ربما لنفس السبب أن الإحساس بأغنية السايرانات، بخلاف الإحساس بإرداة الله، هو ليس (عصيا على الحزر). المسألة، كما أعتقد، تمس جوانبا معينة من اللغز الأساسي للغة.

الأسنة التي تطورت في العالم الهومييري وقبل الهومييري، تحت تأثير الهجرات والفتوحات، لغرض إتصال تجاري وفني معا، كانت أسنة <مترجمة>. هذا يعني، الأسنة التي قادت، لأسباب حرب أو تجارة، الى إتصالات بين الاغريق و<البرابرة>، بين اولئك الذين يسمون أنفسهم متحضرين والآخرين، الذي ينطقون كلاما غير مفهوم. الانتقال من مجموع مفردات الى أخرى، الترجمة (بالمعنى المادي) من إدراك واحد للمعنى الى إدراك آخر لنفس المعنى هي واحدة من غموضات أساسية للعمل الفكري. لأنه اذا كان إتصال دلالي، مكتوب أو شفهي، محكي أو أدبي يعتمد على الكلمات المستخدمة وعلى النحو الذي يشكل أساسا لها، ماذا يبقى إذن محفوظا عندما نستبدلها بكلمات أخرى وقواعد نحو أخرى؟ ماذا يبقى عندما نستبدل الصوت، البناء، النزعة الثقافية، التقاليد اللغوية؟ ماذا نترجم عندما يكلم واحدنا الآخر من لسان الى لسان؟ لا المعنى المستوطن ولا الصوت بل شيء آخر هو الذي يبقى من تحوّل الإثنين، أي شيء يبقى عندما يكون الكل مشطوبا. لا أعرف لو يمكن أن يُعرّف هذا الجوهر، لكن ربما، كتشابه جزئي، يمكن أن نفهمه بكونه أغنية السايرانات.

من كل سماتها المميزة، الأكثر قوة هي طبيعتها النبئية. كل الأدب

العظيم (كل الأدب الذي نسميه عظيما) يبقى حيا، على نحو مزعج تقريبا، عبر تناسخاته، ترجماته، قراءاته وإعادة قراءاته، ناقلًا نوعا من المعرفة أو الإلهام الذي بدوره يوسّع ويلقي ضوءاً على بديهيات جديدة وتجارب للكثير من قرائه. هذه الطبيعة الابداعية، مثل القراءة الشامانية^(١١٦) لعضام ظهر السلحفاة أو أوراق الشاي الجافة، تسمح لنا أن نفهم، من خلال قراءة الأدب الروائي أو الشعر، شيئا من ذاتنا الغامضة. هذا النهج التقليدي لا يستلزم فقط الفهم لمفردات مشتركة بل أيضا البصيرة، في البناء الأدبي، لمعنى مبتكر حديثا. في حالات كهذه، هو القارئ (لا المؤلف) الذي يعيد ترتيب النص ويفك مغالقه، واقفا، اذا جاز القول، على جانبي الصفحة في الوقت ذاته.

في نفس الجزء من الـ«جمهورية» الذي تظهر فيه السائرات، يتخيل افلاطون أنه عندما قيل للأبطال العظماء الموتى من الأزمنة القديمة أن يختاروا تناسخاتهم في المستقبل، فأن روح اوديسيوس، متذكّرة كيف جعلها الطموح تعاني في الحياة السابقة، إختارت حياة مواطن عادي، وهو مصير نبذته الأرواح الأخرى بلإزدراء. في تلك اللحظة، يرفض اوديسيوس مجد طروادة، شهرة المخترع والستراتيجي، معرفة البحر، الحوار مع احبائه الموتى، حب الأميرة والساحرات، تاج قاتل الوحوش، دور المنتقم المبجل، سمعة الزوج المخلص: كلها مقابل حياة مجهولة هادئة. قد نتساءل ما اذا كانت حكمة كهذه، عند رجل أحسّ أن حياة المغامرة كانت قدره، لم توهب له في اللحظة التي كان فيها مربوطا الى الصاري يسمع أغنية السائرات.

(١١٦) من الشامانية ، وهو دين بدائي من أديان شمالي آسيا واوربا يتميز بالاعتقاد بوجود عالم محجوب، هو عالم الآلهة والشياطين وأرواح السلف. [المورد]

كان تريسياس أخيره أنه بعد الرحلة الغامضة الأخيرة سيكون موته هادئاً، (موتا لطيفاً، بلا ألم... مغلوباً بسنوات الكهولة الناضجة / وكل الأحبة حولك في سلام مبارك). لم يكن دانتى قادراً على منحه ذا الموت، ولا الأجيال من الشعراء الذين ترجم كل منهم أغنية السائرات بطريقته الخاصة. الجميع تقريباً، من هوميروس إلى جويس وديريك والكر، طالبوا أن يكون أوديسيوس / أوليسيس مغامراً. القلة فقط، بينهم أفلاطون، حدّس أن أوديسيوس وحده يمكن أن يغيّر قدره المكتوب له بعد اكتشاف ذاته الحقيقية في الأغنية التي أجبر على سماعها. في القرن الرابع الميلادي، ادّعى الخطيب ليبيانوس، صديق جوليانوس المرتد، في كتابه «إعذار سقراط» أن هوميروس كتب «الأوديسا» في مديح الرجل الذي تمّنّى، كما سقراط، معرفة ذاته.

كان دانتى أيضاً أدرك الالتباس الضروري لأغنية السائرات، التي أتاحت لكل مستمع أن يسمع نسخة مختلفة. في النشيد التاسع عشر من «المطهر»، يحلم دانتى حلماً. يرى <إمرأة>

عيّة في كلامها، حولاء، قدماها عقفاوان،
يداها مشوهتان، وخدّاهما شاحبان.

ينظر دانتى إليها، فتصيّرها نظرتة امرأة جميلة. تبدأ المرأة بالغناء، فتدوّخ أغنيتهما الشاعر.

(أنا)، غنّت. (أنا السائرات الحلوة

التي تغوي البحّارة فيضّلون في البحر،
وبالمتعة يُفعمون إذ يسمعونني.

أنا منْ صرف بغنائي أوليسيس

عن طريق رحلته ، وهو معي يحسّ
انه في موطنه ، فأنا بالكامل أراضيه).

فجأة، تظهر (سيدة جليلة، خفيفة الخطو) بجانبه وتناشد فيرجيل ان
يخبر دانتى من هو هذا الشبح حقاً. يمسك فيرجيل السائراة ويشقّ ثوبها،
فيكشف عن بطن سامّة توقف تنانيتها دانتى من حلمه.

السائراة (كما تخيلها الشاعر) هي شيء مخلوق من رغبة دانتى
الايروتيكية، رغبة تحوّل الصورة التي ينظر اليها، مبالغاً في هيئتها حتى
تكتسب جمالا فنانا لكنه زائف. السائراة، كما يحاول فيرجيل أن
يُري تلميذه، هي ليست رؤية حقيقية دالة على الحب بل إنعكاس لرغبته
المحرّمة. السائراة وأغنيتهما هما إظهار لذاك الذي يخفيه دانتى عن نفسه،
ظلّ لجانبه المظلم، الهذيانى والذي لا يُوصف، النص السريّ الذي يحلم
دانتى باستحضاره ويحاول فكّ مغالقه. هذا هو تفسير محتمل لسائراة
دانتى لكن ربما يمكن أن يُقرأ الكثير في ظهورها المتغير.

بعد قرون، قال كافكا، أن السائراة، وهنّ يواجهن توقعات
اوديسيوس، بقين ساكنات، اما لأنهنّ ممنين هزيمته بصمتهنّ أو لأنهن
أنفسهن كنّ مغويات بالنظرة المحدقة القوية للبطل، وأن اوديسيوس الذكي
تظاهر فقط بسماع الأغنية السحرية فتمتّع عنه. في هذه الحالة يمكن أن
نضيف، أنه لم يكن الصوت ولا الكلمات التي أدركها اوديسيوس بل
نوع من صفحة بيضاء، نوع من القصيدة الكاملة، الموشكة على أن تكون
متخيّلة.

فيما بعد أيضاً، كتب بورخس، محاولاً تعريف ars poetica^(١١٧)

(١١٧) <فن الشعر>، هي قصيدة كتبها هوراس حوالي عام ١٩ قبل الميلاد، ينصح

يقولون أن اوليسيس، التَّعب من الدهشات

بكى فرحا حين رأى ايثاكاه ثانية

بسيطة خضراء. الفن كما تلك الايثاكا

من خضرة سرمدية، لا من مجرد دهشات

نحن أيضا يمكننا أن نتخيّل - لم لا؟ - أن اوليسيس، مثل دانتى في المطهر، كان قادرا، من خلال رغبته العاشقة، على تحويل السائرانات وأغنيتهن. يمكننا تخيله، (تعباً من الدهشات)، قارئ الشبح، وصوته أو صمته، كشيء شخصي متفرّد. يمكننا تخيله مترجما لغة السائرانات الكونية الى لسان فريد وحميم يؤلف فيه بعدئذ سيرة ذاتية شاملة، ماضيا، حاضرا ومستقبلا، قصيدة مرآتية يتعرّف فيها اوليسيس، ويكتشف أيضا، ذاته الحقيقية.

ربما هذه هي الطريقة التي يعمل بها كل الأدب.

فيها الشعراء حول فن كتابة الشعر والدراما. «فن الشعر» مارست تأثيرا كبيرا على الآداب الاوربية وخاصة الأدب الفرنسي، والهمت الشعراء والكتاب عبر العصور.

الجزء الخامس القارئ التالي

أخيرا خطرت لها افكارا نيرة. (لماذا، إنه كتاب مرآة، بالطبع!
لو وضعته أمام مرآة، ستظهر كل الكلمات بشكلها الصحيح
ثانية).

«عبر المرأة» الفصل ١



ملاحظات بخصوص تعريف القارئ المثالي

(دعينا نسمعها)، قال همبتي دمبتي . (أستطيع تفسير كل القصائد التي أختَرعت يوما - والكثير جدا من تلك التي لم تُخترَع بعد).

«عبر المرأة» الفصل ٦

القارئ المثالي هو مماما الكاتب قبل أن تتجمع الكلمات على الصفحة.

القارئ المثالي وُجد في اللحظة التي تسبق الابداع.

القراء المثاليون لا يعيدون بناء قصة: إنهم يعيدون خلقها.

القراء المثاليون لا يتبعون قصة: أنهم يشاركون بها .

برنامج كتاب أطفال شهير على محطة البي بي سي يبدأ دائما بالمقدم

سائلا، (أجلسون مرتاحين؟ إذن لنبدأ).

القارئ المثالي هو أيضا الجالس المثالي.

في الرسوم يظهر القديس جيروم منحنيا على ترجمته للكتاب المقدس،

مصغيا الى كلمة الله. على القارئ المثالي ان يتعلم كيف يصغي.

القارئ المثالي هو المترجم، القادر على تشريح النص، سلخ الجلد،

تقطيع اللب الى شرائح، متابعا كل شريان وكلوريد، ومن ثم يوقف كائنا

واعيا جديدا بالكامل على قدميه. القارئ المثالي هو ليس محنط حيوانات.

عند القارئ المثالي كل الوسائل هي مألوفة.

عند القارئ المثالي كل المرحات هي جديدة.

(على المرء أن يكون مخترعا كي يقرأ جيدا). رالف والدو إمرسون.

• للقارئ المثالي قابلية غير محدودة على النسيان ويمكنه أن يصرف من الذاكرة معرفة أن دكتور جيكل ومستر هايد هما واحد وهما نفس الشخص، أن جوليان سوريل سينتهي مصيره الى قطع رأسه، أن إسم قاتل روجر آكرويد هو فلان.

القارئ المثالي لا يعير أهمية لكتابات برت ايستون ايليس.

القارئ المثالي يعرف ما يعرفه الكاتب وحده بالحدس.

القارئ المثالي يدمر النص. القارئ المثالي لا يأخذ كلمات الكاتب كحقيقة مسلّم بها.

القارئ المثالي هو قارئ تراكمي: كل قراءة كتاب تضيف طبقة جديدة لذاكرة القصة.

كل قارئ مثالي هو قارئ تشاركتي ويقرأ كما لو أن كل الكتب كانت عملاً لمؤلف واحد غزير الانتاج.

لا يمكن للقراء المثاليين أن يضعوا معرفتهم في كلمات.

بعيد غلق الكتاب، يشعر القراء المثاليون بأنهم لو لم يقرأوه لكان العالم أفقر.

للقارئ المثالي إحساس هائل بالفكاهة.

القراء المثاليون لا يحسبون أبدا عدد كتبهم.

القارئ المثالي هو سخي وجشع على حد سواء.

القارئ المثالي يقرأ كل الأدب كما لو كان غفلاً من الإسم.

القارئ المثالي يروق له إستخدام المعجم.

القارئ المثالي يقيم الكتاب من خلال غلافه.

بقراءته كتاب من قرون ماضية، يحسّ القارئ المثالي بنفسه خالداً.

لم يكن باولو وفرنسيسكا قارئَيْن مثاليَيْن، بما أنهما إعتزفا لدائتي انهما بعد قبلتهما الأولى كفاً عن القراءة. القراء المثاليون يمكنهم تبادل القبلات ومن ثم مواصلة القراءة. حب واحد لا يقصي حبا آخر.

القراء المثاليون لا يعرفون أنهم قراء مثاليون حتى يكونوا وصلوا الى نهاية الكتاب.

القارئ المثالي يقاسم أخلاق دون كيخوته، رغبة مدام بوفاري، شهوة «امرأة من باث»^(١١٨)، الروح المغامرة لاوليسيس، طبع هولدن كولفيلد^(١١٩)، على الأقل أثناء القراءة.

القارئ المثالي يطأ السبيل الممهد. (قارئ جيد، قارئ هام، قارئ فعال ومبدع هو معيد قراءة). فلاديمير نابوكوف.

القارئ المثالي هو شريك.

القارئ المثالي يحفظ للكتاب وعد النشور.

روبنسون كروزو هو ليس قارئاً مثالياً. هو يقرأ الكتاب المقدس بحثاً عن أجوبة. القارئ المثالي يقرأ بحثاً عن أسئلة.

كل كتاب، جيد أو رديء، له قارئه المثالي.

القارئ المثالي يقرأ كل كتاب، الى حد معين، كسيرة ذاتية.

القارئ المثالي ليس له جنسية محددة.

أحياناً، على الكاتب الانتظار قرون عديدة لإيجاد القارئ المثالي.

إستغرق بليك ١٥٠ سنة كي يجد نورثروب فراي.

(١١٨) واحدة من «حكايات كاتنبري» لجوфри تشوسر.

(١١٩) بطل رواية «حارس في حقل الشوفان» لجي دي سالنجر.

قارئ ستاندال المثالي: (أنا بالكاد أكتب لمئة قارئ، لكائنات تعيسة، محبة وفاتنة، غير اخلاقية أو مرائية، يطيب لي أن أَرْضِيها؛ أنا بالكاد أعرف منهم واحد أو اثنين).

القارئ المثالي يعرف ماذا يعنى أن يكون تعيساً.

القراء المثاليون يتغيرون مع الزمن. القارئ المثالي ذو الأربعة عشرة عاماً الذي يقرأ «عشرون قصيدة حب» لنيرودا لا يعود قارئه المثالي في سن الثلاثين. تُفقد التجربة بريق قراءات معينة.

بينوشيت الذي حظر «دون كيخوته» لأنه إعتقد انها تحرّض على العصيان المدني، كان هو القارئ المثالي لذلك الكتاب.

القارئ المثالي يمكن أن يضل تأنها في جغرافية الكتاب.

على القارئ المثالي أن يكون راغباً، لا بتعطيل الكفر فحسب، بل باحتضان إيمان جديد.

القارئ المثالي لا يفكر أبداً: (ماذا لو)..

الكتابة على الهوامش هي علامة على القارئ المثالي.

القارئ المثالي يريد ان يهتدي.

القارئ المثالي مُتَلَوِّن بلا حياء.

القارئ المثالي يمكن أن يقع في حب واحدة من شخصيات الكتاب.

القارئ المثالي لا تهمة المفارقة التاريخية، الحقيقة الوثائقية، الصحة التاريخية، الدقة الطبوغرافية. القارئ المثالي ليس اركيولوجياً.

القارئ المثالي منتهِك عديم الشفقة للقواعد والضوابط التي يضعها كل كتاب لنفسه.

(ثمة ثلاثة أنواع من القراء: النوع الأول، يستمتع من دون تقييم؛

الثالث، يقيّم من دون إستمتاع؛ النوع الآخر في الوسط، يقيّم أثناء الاستمتاع ويستمتع أثناء التقييم. الفئة الأخيرة تعيد حقا انتاج عمل من الفن بشكل جديد؛ أعضاءها ليسو كُثراً. غوته، في رسالة الى يوهان فريدريش روشليتزر.

القراء الذين إرتكبوا الانتحار بعد قراءة «Werther» [«آلام الفتى فيتر»] لم يكونوا مثاليين بل قراء مفرطي العاطفة لا غير.

القارئ المثالي يتمنى الوصول الى نهاية الكتاب وعدم نهايته أبداً على حد سواء.

القارئ المثالي ليس برماً أبداً.

القارئ المثالي لا تهمة الأجناس الأدبية.

القارئ المثالي هو (أو يبدو) أكثر ذكاءً من الكاتب؛ ليس للقارئ المثالي بهذا مأخذاً على الكاتب.

سيأتي زمن يعتبر كل قارئ نفسه قارئاً مثالياً.

مقاصد الله ليست كافية لانتاج قارئ مثالي.

الماركيز دو ساد: (أنا أكتب فقط للقادرين على فهمي، وهؤلاء سيقروني من دون خطر).

الماركيز دو ساد على خطأ: القارئ المثالي هو دائماً في خطر.

القارئ المثالي هو بطل رواية.

بول فاليري: (مثال أدبي: الإدراك أخيراً أن الصفحة لا يجب أن تملأ بشي آخر سوى <القارئ>).

القارئ المثالي هو الشخص الذي لا يمانع الكاتب بقضاء امسية معه، مع كأس من النبيذ.

لا يجب الخلط بين قارئ مثالي وقارئ إفتراضي.
الكتاب ليسو أبدا قراء كتبهم المثاليين.
يعتمد الأدب، لا على قارئ مثالي، بل على ما يكفي من قراء جيدين.

كيف تعلّم بينوكيو القراءة

(وأنا كذلك)، همست الملكة البيضاء. (وسأفشي لك بسرّ - أستطيع قراءة كلمات رسالة واحدة! أليس <هذا> رائعاً؟ على أي حال، لا يصينك الاحباط. ستعلمين مع الزمن).

«عَبْر المرأة» الفصل ٩

قرأت «مغامرات بينوكيو» لكارلو كولودي أول مرّة منذ سنين عديدة في بوينس آيرس، عندما كنت في الثامنة أو التاسعة من العمر، بترجمة اسبانية هلامية مع الرسوم الأصلية بالأبيض والأسود لأنريكو ماترانتي. رأيت بعدها بوقت وجيز فيلم ديزني وكنت منزعجا أن أجد عددا وافرا من التغيرات: سمك القرش المربوء الذي يتلع غبّيتو يصبح في الفيلم الحوت مونسترو؛ الجندب، بدلا من الإخفاء والظهور من جديد يُمنح الاسم جيميني ويظل يلاحق بينوكيو بنصائح جديدة؛ غبّيتو النكد يتحول الى رجل عجوز لطيف مع سمكة ذهبية تدعى كُليو وقط يدعى فيغارو. والكثير من الحلقات التي لأتُسى كانت مفقودة. لا في أي مكان في الفيلم، على سبيل المثال، قام ديزني بوصف بينوكيو (كما فعل كولودي في واحد من أشد المشاهد، برأيي، كابوسية في الكتاب) وهو يشهد على موته الخاص به عندما، بعد رفضه تناول الدواء، يأتي أربعة أرانب (سود كالحبر) لحمله في تابوت أسود صغير. في نسختها الأصلية، مرور بينوكيو من الجسد الخشبي الى الجسد من لحم ودم كان، بالنسبة لي، له إثارة البحث الذي تقوم به آليس في طريقها للخروج من الغابة أو

بحث اوديسيوس عن محبوبته ايثاكا. بإستثناء النهاية: حين، في الصفحات الختامية، يُكافأ بينوكيو لبصيح (صبي وسيم بشعر بني كستنائي وعينين زرقاوين مشرقتين)، فرحت لكني أحسست على نحو غريب بعدم الرضا. لم اكن أعرف وقتذاك، لكن أعتقد أنني أحببت «مغامرات بينوكيو» لأنها كانت مغامرات عن التعليم. ساغا الدمية المتحركة هذه هي قصة تعليم مواطن؛ المفارقة القديمة لشخص يريد الدخول الى مجتمع بشري عادي بينما يحاول في الوقت ذاته إكتشاف مَنْ يكون هو حقا، كيف يبدو لا في عيون الآخرين بل في عينيه هو. يرغب بينوكيو أن يكون >فتى حقيقيا< لكن لا مجرد أي فتى، لا نسخة صغيرة متمردة من مواطن مثالي. يريد بينوكيو ان يكون ما هو حقا تحت الخشب المصبوغ. لسوء الحظ (لأن كولودي أوقف تعليم بينوكيو بعد فترة قصيرة من هذا الظهور)، هو لم ينجح أبدا في ذلك. بات بينوكيو فتى صغير طيب تعلّم القراءة، لكن بينوكيو لم يصبح قارئاً أبدا.

منذ البداية، يقيم كولودي صراعا بين بينوكيو المتمرد والمجتمع الذي يريد أن يغدو جزءاً منه. حتى قبل أن يكون بينوكيو منحوتا على شكل دمية متحركة، يتكشّف بينوكيو عن قطعة من الخشب متمردة. هو لا يصدّق أنه (يُرى أو يُسمَع) (شعار الأطفال في القرن التاسع عشر) ويثير نزاعا بين غبيتو وجاره (مشهد آخر يُحذف على يد ديزني). عندئذ تتابه سورة غضب إذ لا يجد ما يأكله سوى بضعة أجاصات، وحين يغلبه الناس ينسام بجانب الموقد ويحرق كلا قدميه، فيتوقع من غبيتو (مثل المجتمع) أن ينحت له قدمين جديدين. جائع وأشلّ، لا يرضى بينوكيو المتمرد على نفسه أن يبقى جائعا ومعوّقا في مجتمع من واجبه ان يوفر له الطعام والعناية الصحية. لكن بينوكيو يعي أيضا أن مطالبه من المجتمع يجب أن تُردّ بالمثل. وهكذا بتلقيه الطعام وقدمين جديدين، يقول لغبيتو، (كي أردّ

لك جميل كل ماصنعت من أجلي، سأبدأ بالذهاب الى المدرسة فوراً).
في مجتمع كولودي، المدرسة هي المكان الذي يبدأ فيها المرء بإثبات
أهليته للمسؤولية. المدرسة هي ساحة تدريب من أجل أن يصبح الشخص
قادراً على (ردّ جميل) إهتمام المجتمع وعنايته. هذا ما أوجزه بينوكيو:
(اليوم، في المدرسة، سأتعلم القراءة في الحال، غدا سأتعلم الكتابة، وبعد
غد سأتعلم الحساب. إذن، بمهارتي سأكسب الكثير من المال، وبأول
نقود تكون في جيبني سأشتري لوالدي جاكيتاً صوفياً جميلاً. لكن عمّا
أتحدث أنا، صوف؟ سأجلب له واحداً كله من الذهب والفضة، بأزرار من
الاماس. وهذا الرجل الفقير يستأهله فعلاً، لأنه، في آخر الأمر، في سبيل
شراء الكتب وتعليمي ظل بقميص قصير الكُمين... في برد الشتاء!) لأنه
من أجل شراء كتاب قراءة لبينوكيو (كتاب أساسي للحضور الى المدرسة)
كان غبيتو باع جاكيتته الوحيد. غبيتو رجل فقير، لكن في مجتمع كولودي،
التعليم يتطلب تضحية.

إذن، الخطوة الأولى لتصبح مواطناً هي أن تتعلم القراءة. لكن ماذا يعني
هذا؟ (أن تتعلم القراءة)؟ أشياء كثيرة:

● أولاً، العملية الميكانيكية لتعلم شفرة المخطوطة التي تُخزّن فيها
ذاكرة المجتمع.

● ثانياً، تعلم بناء الجملة التي تعمل هذه الشفرة وفقها.

● ثالثاً، تعلم كيفية الكتابة في شفرة كهذه يساعدنا على معرفة أنفسنا
والعالم المحيط بنا، بطريقة أساسية ابداعية وعملية.

أنه هذا التعلم الثالث الأكثر صعوبة، الأكثر خطراً، والأكثر قوة هو
التعلم الذي لن يبلغه بينوكيو ابداً. ضغوطات من شتى الأنواع - غوايات
يغريه بها المجتمع للإبتعاد عن نفسه، سخرية وغيره من زملائه التلاميذ،

التوجيه المتحفظ من معلميه الاخلاقيين - خلقت لينوكيو سلسلة من عقبات تقريبا لا تُدَلَّ كى يصبح قارئاً.

القراءة هي نشاط كان دائماً يُنظر اليه من قبل اولئك الذين في الحكم بحماسة فائقة. لا بمحض الصدفة كانت القوانين، في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ضد تعليم العبيد القراءة، حتى للكتاب المقدس، لأنه (وهذا صحيح) يمكن لأي أحد يقرأ الكتاب المقدس أن يقرأ أيضاً كراسة إيطالية^(١٢٠). الجهود والحيل التي يتكرها العبيد لتعلّم القراءة هي برهان كاف على العلاقة بين الحرية المدنية وسلطة القارئ، وعلى الخوف الذي تثيره تلك الحرية وتلك السلطة في الحكام من كل صنف.

لكن في المجتمع الذي يدعى ديمقراطياً، قبل احتمال أن يكون تعلّم القراءة محترماً، تكون قوانين ذلك المجتمع ملزمة بإشباع عدد من الحاجات الأساسية: الطعام، السكن، العناية الصحية. في مقال مثير عن المجتمع والقراءة، كان لكولودي هذا القول حول جهود الجمهورية الإيطالية لإنجاز نظام تعليم إلزامي في إيطاليا: (كما أرى أنا، شغلنا أنفسنا حتى الآن بالتفكير برؤوس الطبقات أكثر من التفكير بمعداتهم التي هي معوزة ومعانية. دعونا الآن نفكر أكثر قليلاً حول المعدات). بينوكيو، الذي الجوع ليس غريباً عليه، هو من الواضح واع بهذا المطلب الأساسي. تخيل ما يمكن أن يفعله لو كان يملك مئة ألف قطعة نقدية وأصبح جنتلماناً ثرياً، لتمنى لنفسه مسكناً جميلاً بمكتبة (متعة بالفواكه الملبّسة بالسكر، بالفطائر، بكعك اللوز، والبسكويت المدور المحشو بالكريمة المخفوقة). الكتب، كما يعرف بينوكيو جيداً، لا تشبع معدة جائعة. عندما يقذف

(١٢٠) مؤيدة لمبدأ إبطال الاسترقاق.

رفاق بينوكيو المشاكسين كتبهم عليه فتخطى الهدف وتسقط في البحر،
تهرع مدرسة من الأسماك الى السطح فتقضم يحذر الصفحات النديّة،
لكنها سرعان ماتندم فتبصقها، (هذه ليست لنا، نحن إعتدنا أن نأكل
طعاما أفضل بكثير). في مجتمع تكون فيه حاجات المواطنين الأساسية
غير مشبعة، تكون الكتب غذاء شحيحا؛ وإن أستخدمت بشكل خاطئ،
يمكن أن تكون سلاحا مميتا.

حتى لو أقام مباشرة نظاما لتلبية هذه المطالب الأساسية وأسس نظاما
تعليميا إلزاميا، فإن المجتمع يتيح لبينوكيو إرباكا من هذا النظام، إغراءات
بالتسلية من دون فكر من دون جهد. أولا في شكل <نعلب> و<قط>،
الذين يقولان لبينوكيو أن المدرسة تركته أعمى ومقعدا، ثم في خلق <بلاد
المرح>، التي يصفها صديق بينوكيو لامبويك بهذه الكلمات المغرية: (لا
توجد هناك مدارس؛ لا يوجد هناك معلمون؛ لا توجد هناك كتب...
ذاك هو نوع المكان الذي يجذبني! ذاك هو المكان الذي يجب أن تكون
عليه كل البلدان المتحضرة!) الكتب، وهذا صحيح تماما، مرتبطة في
ذهن لامبويك بالصعوبة، والصعوبة (في عالم بينوكيو كما في عالمنا)
إكتسبت معنى سلبيا هو لم يكن لها دائما. التعبير اللاتيني <per ardua
ad astra>، <عبر الصعوبات نطول النجوم>، هو تقريبا غير مفهوم
بالنسب لبينوكيو (كما بالنسبة لنا) حيث ان كل شيء يُتوقع أن يكون
سهل المنال وبأقل نفقة ممكنة.

لكن المجتمع لا يشجّع على هذا البحث الضروري عن الصعوبة،
فهذا يتصاعد بالتجربة. ما أن عانى بينوكيو من أول بلاياه وقيل بالمدرسة
وغدا تلميذا جيدا، حتى بدأ الفتيان الآخرون بالهجوم عليه لأنه كان

في نظرهم ما ندعوه اليوم <nerd>^(١٢١) ويسخرون منه لأنه (يتنبه الى المعلم). (أنت تتكلم مثل كتاب مطبوع!) كما يقولون له. يمكن للغة أن تسمح للمتكلم ان يبقى على سطح الأفكار، متفوها. ملاحظات مبتذلة وشعارات دوغماتية بالأسود والأبيض، ناقلا رسائل أكثر من معاني، راميا الثقل المعرفي على المستمع (مثل (أعرف ما أعني؟)). أو أنها يمكن أن تحاول إعادة خلق تجربة، تضيف شكلا على فكرة، تستكشف في العمق لا على السطح فقط حدسا بالهام. بالنسبة للفتيان الآخرين، هذا التمييز هو غير ظاهر. بالنسبة لهم، واقع أن بينوكيو يتكلم (مثل كتاب مطبوع) هو كاف لوسمه باللامتتمي، بالخائن، بالمنزل في برجه العاجي.

في النهاية، يضع المجتمع في طريق بينوكيو عددا من الشخصيات التي تؤدي مهمة الموجهين الاخلاقيين، كما فيرجيل في إستكشافه حلقات الجحيم لهذا العالم. الجندب، الذي يهرسه بينوكيو على الجدار في فصل سابق والذي يبقى حيا بمعجزة ليساعده بعد فصول عديدة تالية في الكتاب، الجنية الزرقاء التي ظهرت لبينوكيو أول مرة >فتاة صغيرة بشعر أزرق< في سلسلة من لقاءات كابوسية؛ سمكة الثنّ، فيلسوفة رواقية تقول لبينوكيو، بعد أن إبتلعها سمك القرش، أن (إقبل بالوضع، وانتظر حتى يهضمنا القرش). لكن كل هؤلاء المعلمون تركوا بينوكيو لمعاناته، راغبين عن رفقة في لحظات كآبته وضياعه. لا أحد منهم وجه بينوكيو كيف يفكر حول حالته هو، لا أحد شجعه على إكتشاف ما يعنيه بأمنيته أن (يغدو فتى). كما لو أنهم يستشهدون بكتب مدرسية من

(١٢١) تُكتب أيضا <nurd>، وهي تدل على شخص مضحك أو جدير بالازدراء يفتر الى المهارات الاجتماعية او مولع بالدراسة على نحو مضجر. [او كسفورد]

دون إستنباط قراءات شخصية، هؤلاء الأشخاص الرزنيون هم مهتمون فقط بالشكل الاكاديمي للتعليم الذي تكون فيه الصفة المنسوبة للأدوار - معلم مقابل تلميذ - وافية بالغرض الذي يقوم على أساسه التعليم. كمعلمين، هم بلا نفع، لأنهم يعتقدون أنهم مسؤولون أمام المجتمع فقط، لا أمام التلميذ.

برغم كل هذه الاريابات - اللهو، السخرية، الهجر - نجح بينوكيو في تسلق أول درجتين من سلم التعليم في المجتمع: تعلّم الألفباء وتعلّم قراءة سطح النص. وعند هذا يتوقف. حينئذ تصبح الكتب وسيلة محايدة لتطبيق الشفرة التي تم تعلمها في سبيل استخلاص اخلاق تقليدية من النص. المدرسة هيأته لقراء البروباغندا.

لأن بينوكيو لم يتعلم القراءة في العمق، الدخول في كتاب واستكشافه للوصول أحيانا الى حدود بعيدة، فهو سيجهل دائما واقع أن مغامراته الخاصة به لها جذور أدبية عميقة. حياته (هو لا يعرف هذا) هي في الواقع حياة أدبية، مركبة من قصص قديمة يمكنه فيها ذات يوم (حين يتعلم القراءة حقيقة) التعرف على سيرة حياته. وهذا يصدق على كل قارئ مثقف. «مغامرات بينوكيو» ترجع صدى تعدد الأصوات الأدبية. انه كتاب حول بحث أب عن ابن وبحث ابن عن أب (حبكة ثانوية لـ «الاولديسا» سيكشفها جويس فيما بعد)، حول التفتيش عن الذات، كما في المسخ الجسدي لبطل ابوليوس في «الآس الذهبي» والمسخ السايكولوجي للأمير هال في «هنري الرابع»؛ حول التضحية والخلاص، كما تعلمناها في القصص التي تدور حول مريم العذراء وساعات اريوستو؛ حول طقوس

العبور^(١٢٢) الطرازيدينية، كما في الحكايات الخرافية لبيرو (ترجمة كولودي) أو في الكوميديا ديللارتي^(١٢٣) الدنيوية؛ حول الرحلات في المجهول، كما في العروض التاريخية لمستكشفي القرن السادس عشر وكما في دانتي. بما أن بينوكيو لا يرى في الكتب مصادر للإلهام، فإن الكتب بالمقابل لا تعكس له تجربته الخاصة به. فلاديمير نابوكوف، معلماً تلاميذه كيف يقرأون كافكا، أشار لهم أن الحشرة التي تحوّل إليها غريغور سامسا هي في الواقع خنفساء بجناحين، حشرة تحمل جناحين تحت ظهرها المدرّع، ولو قدر لغريغور إكتشاف هذه الاجنحة، لكان قادراً على الهرب. ثم يضيف نابوكوف، (الكثير من الناس نموا مثل غريغور، غير واعين أنهم أيضاً يملكون أجنحة ويمكنهم الطيران).

كذلك بينوكيو سيظل غير واع لو عثر على <المسخ>. أقل ما يمكن لبينوكيو فعله، بعد أن يتعلّم القراءة، هو ترديد أقوال الكتاب المدرسي كالبيغاء. إنه يتمثل الكلمات على الصفحة لكنه لا يهضمها. الكتب لا تصبح حقاً كتبه لأنه يظل، عند نهاية مغامراته، عاجزاً عن توظيفها لتجربة نفسه وتجربة العالم الذي حوله. تعلّم الألفباء يقوده في الفصل الأخير إلى أن يُولد داخل هوية بشرية وإلى النظر إلى الدمية التي كانها برضا مسل. لكن في كتاب آخر لم يكتبه كولودي أبداً، لا بد أن يبقى بينوكيو يواجه المجتمع بلغة خيالية أمكن للكتب أن تعلمه إياها عبر الذاكرة، تداعي

(١٢٢) (انثروبولوجيا) هي الطقوس التي تجري بمناسبة العبور من حالة سابقة أو وضع سابق إلى حالة لاحقة أو وضع جديد، مثل تغيير الوضع الاجتماعي أو تطور جنس الفرد (التحوّل الجنسي)، والمناسبة الاجتماعية الأكثر شيوعاً هي البلوغ.

(١٢٣) الكوميديا المرتجلة أو الملهاة المرتجلة، شكل مسرحي إيطالي ازدهر في أوروبا من بداية القرن ١٦ إلى أواخر القرن ١٨.

الخواطر والمعاني، الخدس، المحاكاة. ما بعد الصفحة الأخيرة، يكون بينوكيو في النهاية جاهزاً لتعلم القراءة.

تجربة بينوكيو في القراءة السطحية هي بالضبط العكس لتلك التجربة لبطل (أو بطلة) طواف آخر. في عالم آليس، تكون اللغة معادة الى غموضها الأساسي الثرّ وأي كلمة (وفقاً لهمايتي ديمتي) يمكن أن تُكتب لِقول ما يتمنى ناطقها قوله. رغم أن آليس ترفض إفتراضات جزافية كهذه (لكن <مجد> لا تعني <مناقشة دائرة بشكل جيد>، تقول له)، فإن هذا النظام المعرفي غير المقيّد هو المعيار في عالم آليس. بينما يكون معنى قصة مطبوعة في عالم بينوكيو غير غامض، في عالم آليس يعتمد معنى <Jabberwocky>^(١٢٤)، على سبيل المثال، على مشيئة قارئها. (قد يكون من المفيد أن نتذكّر هنا أن كولودي كان يكتب في زمن كانت اللغة الايطالية فيه موحّدة رسمياً للمرة الأولى، من إختيار بين عدد لا يحصى من اللهجات، في حين انكليزية لويس كارول تمّ لها أن <تثبت> منذ زمن طويل ما جعلها آمنة نسبياً ضد النقص والشك).

حين أتحدث عن <تعلم القراءة> (بالمعنى الأكمل الذي أشرت اليه سابقاً)، فأنا أعني شيئاً يقع بين هذين الاسلوبين أو الفلسفتين. يستجيب بينوكيو للبنى السكولاستية^(١٢٥)، التي كانت، حتى القرن السادس عشر، منهج التعليم الرسمي في اوروبا. في الصف المدرسي السكولاستي، كان المطلوب أن يُعدّ التلميذ للقراءة بطريقة تملئها التقاليد، وفقاً لتعليقات

(١٢٤) لغة مبتكرة أو بلا معنى؛ هراء. [او كسفورد]

(١٢٥) الفلسفة النصرانية السائدة في القرون الوسطى وأوائل عصر النهضة، وُبنيت على منطق ارسطو ومفهومه لما وراء الطبيعة ولكنها إتسمت، في اوروبا الغربية خاصة، بإخضاعها الفلسفة للاهوت ومن أبرز رجالها توما الاكويني الذي حاول أن يقيم صلة عقلانية بين العقل والدين. [المورد]

نقدية مثبتة كانت تعتبر ذا نفوذ. نهج همبتي دمبتي هو غلو في التفسيرات الانسانية، وجهة نظر ثورية طبقا لها يجب على كل قارئ الإنشغال بالنص على طريقته الخاصة. حدّد امبرتو ايكو على نحو نافع هذه الحرية كاتباً أن (حدود التفسير تماكن مع حدود الفطرة السليمة)؛ التي يمكن ان يجيب عليها همبتي دمبتي، بالطبع، أن ما هو فطرة سليمة بالنسبة له ربما لا يكون فطرة سليمة بالنسبة لايكو. لكن بالنسبة لأغلب القراء، مفهوم <الفطرة السليمة> يُقي على وضوح معين مشترك لا بد أن يكفي. <تعلم القراءة> هو إذن كيف يمكنك ان تجعل من النص نصك الخاص بك (كما يفعل همبتي دمبتي) وأيضا تستطيع إدراك كيف يفعل ذلك الآخرون (كما يمكن أن يوحي بذلك معلم بينوكيو). في هذا الحقل الملتبس بين التملك والإدراك، بين الهوية المفروضة من قبل الآخرين والهوية المكتشفة من قبل المرء نفسه، يكمن، كما أعتقد، فعل القراءة.

هناك مفارقة حادة في نواة كل نظام مدرسي. يحتاج المجتمع الى نقل معرفة شفراته الى مواطنيه كي يصبحوا فعالين فيه، لكن معرفة تلك الشفرة - التي هي أقوى من شعار سياسي، اعلان، كتيب تعليم ابتدائي - تمكن نفس المواطنين من الشك بالمجتمع، من كشف شروره ومحاولة تغييره. في كل نظام يدور حوله المجتمع تكمن إمكانية التدمير، نحو الأفضل أو الأسوأ. لهذا، المعلم، الشخص المعين من المجتمع لكشف النقاب لأعضائه الجدد عن أسرار مفرداته المشتركة، يغدو في الواقع مغيراً للنفس ذاك المجتمع، يغدو سقراطاً قادر على إفساد الشباب، شخصاً عليه من جهة أن يحرض على التمرد والعصيان المدني وفن الشك النقدي ومن جهة أخرى عليه أن يخضع لقوانين المجتمع الذي عيّنه في منصب المعلم - الخضوع حتى الى حد تدمير الذات، كما هو الأمر مع سقراط. المدرس هو حبيس للأبد في الرباط المزدوج: التعليم لجعل التلاميذ يفكرون بطريقتهم

الخاصة، والتعليم وفقاً لبناء اجتماعي يفرض كابحا على التفكير. المدرسة، في عالم بينوكيو كما في عالم معظمنا، هي ليست ساحة تدريب يصبح فيها الطفل أفضل وأكثر معرفة بل هي مكان تلقين لعالم من الناضجين، بتقليده، بمتطلباته البيروقراطية، باتفاقاته الضمنية، ونظامه المتحجر. ليس ثمة شيء يدعى مدرسة للفوضويين، ومع هذا، كل معلم، الى حد ما، يجب ان يدرّس الفوضوية، يجب أن يعلم تلاميذه الشك بالقواعد والقوانين، البحث عن تفسيرات في العقائد، مواجهة الأشياء المفروضة دون الخضوع للأحكام المسبقة، المطالبة بالحق من أصحاب السلطة، إيجاد مكان يمكنهم فيه التعبير عن أفكارهم الخاصة بهم، حتى لو أدى ذلك الى معارضة المعلم نفسه، وفي النهاية التخلص منه.

في المجتمعات التي من البديهي ان يكون فيها العمل الفكري ذو هيبة، كما في العديد من المجتمعات البدائية في أرجاء العالم، للمعلم (الزعيم، الشامان^(١٢٦))، المرشد، حافظ ذاكرة القبيلة) مهمة أسهل في تحقيق التزاماته، بما أن أكثر الفعاليات في تلك المجتمعات خاضعة لعمل التعليم. لكن في أغلب المجتمعات، ليس للعمل الفكري هيبة البتة. الميزانية المخصصة للتعليم هي اول من يواجه التقليل؛ معظم زعماءنا هم بالكاد متعلمون؛ قيمنا الوطنية هي اقتصادية صرفة.

الولاء الكلامي الكاذب لمفهوم معرفة القراءة والكتابة والكتب محتفى به رسمياً، لكن مدارسنا وجامعاتنا تمسي على نحو مؤثر ساحات تدريب للقوة العاملة، بدلا من أماكن يُشجّع فيها على الفضول والتفكير. (فكر أقل، إعمل أكثر) كانت هي الرسالة الموجهة في ٢١ تموز ٢٠٠٧

(١٢٦) كاهن يستخدم السحر لمعالجة المرض ولكشف المخبأ والسيطرة على الأحداث. [المورد]

من كريستين لاغارد، التي كانت حينذاك وزيرة المالية في عهد نيكولا ساركوزي. (لدينا في مكباتنا ما يكفي للحديث عنه لقرون قادمة)، تقول مدام لاغارد. (هذا هو السبب الذي يجعلني أقول لكم: كفاكم تفكيراً، شَمِّروا الآن عن سواعدكم). في فرنسا كما في أي مكان آخر، أضحى شعارنا، مثل ذاك الشعار لماركة لايتوب معينة، (أسرع من التفكير)، صفة، كانت مدرسة بينوكيو بلا ريب ستصادق عليها. التضاد هو فعّال، بما أن التفكير يتطلب زمناً وعمقا، وهما الخاصيتان الجوهريتان لفعل القراءة.

التعليم هو عملية صعبة، بطيئة، ميزتان أصبحنا في عصرنا نقيصتين بدلا من كلمتي مديح. يبدو من المستحيل تقريبا إقناع الكثير منّا اليوم بفضائل البطء، والجهد المُرَوَّى فيه. ومع هذا، سيتعلم بينوكيو فقط لو لم يكن في عجلة على التعلّم، وسيغدو فردا كاملا فقط عبر الجهد الذي يقتضي التعلّم ببطء. سواء في عصر كولودوي عصر النصوص المدرسية البغائية أو في عصرنا عصر الوقائع المتقيأة اللامتناهية تقريبا التي في متناول يدنا، من السهل نسبيا أن نتعلم على نحو سطحي، نتابع مسلسلا كوميديا، نفهم ونعلن عن مزحة، نقرأ شعارا سياسيا، نستخدم كومبيوترا. لكن في سبيل أن نذهب أبعد وأعمق، أن يكون لدينا الشجاعة لمواجهة مخاوفنا وشكوكنا وأسرارنا الخفية، أن نرتاب بعمل المجتمع في ما يتعلّق بأنفسنا وبالعالم، في سبيل أن نتعلّم ونفكر، نحن بحاجة الى تعلّم القراءة بطرق أخرى، على نحو مختلف. قد يكون بينوكيو تحوّل الى صبي في ختام مغامراته، لكنه في الآخر ظلّ يفكر كما دمية.

تقريبا كل شيء، حولنا يشجعنا على أن لا نفكر، أن نكون قانعين بالفطرات السليمة، بلغة دوغماتية تقسّم العالم بإتقان الى أبيض وأسود، خير وشر، هم ونحن. هذه هي لغة التطرّف، نابتة في كل مكان هذه الأيام،

مذكّرة إيانا أنها لا تختفي. لصعوبات التفكير حول المفارقات والأسئلة المفتوحة، حول التناقضات والنظام الشواشي، نحن نستجيب بالصراخ القديم جدا لكاثو السنسور^(١٢٧) في مجلس شيوخ روما، (Carthago delenda est) (قرطاجة يجب أن تُدمر!) - الحضارات الأخرى يجب أن لا تعرف التسامح، الحوار يجب أن يُستبعد، القواعد يجب أن تُفرض بالإقصاء والمحق. هذا هو صراخ العشرات من الزعماء المعاصرين. هذه لغة تتظاهر بالتواصل لكنها ببساطة، بهيئات مختلفة، ترهب؛ انها لا تتوقع جوابا بإستثناء صمت مدعن. (كن منصفاً وطيباً)، تقول الجنية الزرقاء لبيونكيو في النهاية، (وستكون سعيداً). الكثير من الشعارات السياسية يمكن أن تُختزل الى هذه القطعة التافهة من النصيحة.

الخروج من تلك المفردات المحددة التي يعتبرها المجتمع (منصفة وطيبة) الى مفردات أوسع، أغنى، والأهم من كل شيء، أكثر غموضاً هو أمر مرعب، لأن هذه المملكة الأخرى من الكلمات ليس لها حدود وهي مرادفة للفكر، العاطفة، الحدس. هذه المفردات اللامتناهية مفتوحة أمامنا لو وفرنا وقتاً وبقينا بجهد إكتشافها، وخلال قرون عديدة قادمة يكون لها كلمات مشكلة من التجربة في سبيل أن تعكس لنا التجربة، أن تسمح لنا فهم العالم وذواتنا. إنها أعظم وأكثر ديمومة من مكتبة بينوكيو المثالية من الحلوى لأنها تشملها، مجازاً، ويمكن أن تفضي إليها، حقيقة، بالسماح لنا بتخيّل طرق يسعنا فيها تغيير مجتمع يموت فيه بينوكيو الجوع، مضروباً مستغلاً، منكرّاً عليه حالة الطفولة، يُسأل أن يكون مطيعاً وسعيداً بطاعته. التخيّل يعني تبديد الحواجز، تجاهل الحدود، تدمير الرؤى عن عالم مفروض علينا. رغم ان كولودي كان عاجزاً عن

(١٢٧) المسؤول عن إحصاء السكان وعن مراقبة الأخلاق في روما الجمهورية.

منح دميته هذه الحالة النهائية من إكتشاف الذات، عَرَفَ هو بالحدس،
كما أعتقد، إمكانيات قواه التخيلية. حتى عند الجزم بأهمية الخبز أكثر
من أهمية الكلمات، فهو عَرَفَ جيدا أن كل أزمة مجتمعة هي في النهاية
أزمة مخيلة.

كانديد في سانسوسي

(أردت فقط أن أرى ما كانت تبدو عليه الحديقة).

« عبر المرأة » الفصل ٢

باعثنا الأول هو كشف معنى ما ندركه حولنا، كما لو أن كل شيء في الكون يحمل معنى. لا نحاول فقط أن نحلّ شفرة نظام الاشارات المبدّعة لذلك الغرض - مثل الألقباء، الهيروغليفية، البكتوغراف^(١٢٨)، الاشارات في الحياة الاجتماعية - بل أيضا الأشياء التي تحيط بنا، وجوه الآخرين وصورتنا المنعكسة الخاصة بنا، الطبيعة التي نتحرك خلالها، أشكال الغيوم والشجر، تغيّرات الجو، طيران الطيور، أثر الحشرات. تقول الاسطورة أن الكتابة المسمارية، واحدة من أقدم الأنظمة الكتابية التي نعرف، أُخترعت بنسخ طبع قدم العصفور الدوري على طين الفرات قبل خمسة آلاف سنة، طبع لا بد أنه لم يكن يبدو لاسلافنا البعيدين مجرد علامات عَرَضِيَّة بل كلمات من لغة غامضة وسماوية. نحن نضفي أمزجة على الفصول، نعلّق أهمية على مواقع جغرافية، قيم رمزية على حيوانات. سواء أكنّا متعقبي آثار، شعراء، أو شامانات، كنّا نعرف بالبديهية من المكشوف في الطبيعة كتابا لانهايا كنا فيه، مثل كل الأشياء الأخرى، مكتوبين، لكننا كنا أيضا مجبرين على قرائته.

(١٢٨) نسبة الى pictography (الكتابة بالصور): صورة أو حرف هيروغليفي يمثل فكرة، أو شيء مكتوب بهذه الرموز. [المورد]

لو أن الطبيعة كتاب، فهي كتاب لامتناهي، على الأقل بقدر سرعة الكون نفسه. الحديقة، إذن، هي نسخة مصغرة لذلك الكون، نموذج ممكن فهمه لذلك النصّ اللانهائي، مفسّر طبقاً لقدراتنا المحدودة. وفقاً للمدراش، وضع الله الإنسان في جنائن عدن (كي يُلبّسه ويعني به)، لكن (ذلك يعني فقط أنه سيقراً هناك التوراة وينفذ وصايا الله). الطرد من الجنة يمكن أن يُفسّر كعقاب على قراءة غير صحيحة على نحو مقصود.

الجنائنية والقراءة تربطهما علاقة قديمة. في عام ١٢٥٠، تخيل مستشار كاتدرائية أمين، ريشارد دو فورينفال، نظام فهرسة كتب مبني على نموذج جنائني. قارن مكتبته بستان حيث يمكن لأقرانه المواطنين أن يقطفوا (فاكهة المعرفة)، وقسمها الى ثلاثة أحواض زهور مطابق لثلاث فئات رئيسية: الفلسفة، ما يدعي بالعلوم المربحة، واللاهوت. كل حوض مقسم بدوره الى عدد من قطع أرض أصغر (areolae) تشتمل على خلاصة لموضوع الكتاب. يتحدث فورينفال عن <فلاحة> جنينته ومكتبته معا.

ليس مستغرباً أن يحمل فعل <cultiver> في الفرنسية هذين المعنيين: معنى <زرع> ومعنى <درس>.

عناية المرء بحديقته وعنايته بكتبه يقتضيان، في معنى كلمة <cultivar>، على حد سواء، الاخلاص، الصبر، المثابرة، وإحساس عال بالنظام. cultivar هي البحث عن الحقيقة المخبأة في الفوضى الواضحة للطبيعة أو للمكتبة، وتحويل صفاتها الملازمة الى صفات مرئية. علاوة على ذلك، في كلتا الحالتين، الحقيقة هي موضوع مراجعة. يجب ان يكون الجنائني والقارئ كليهما راغبين بتغيير الغرض طبقاً لحالة الجو الخارجية أو الداخلية، بالخضوع الى نتائج الاكتشافات الجديدة، بإعادة

التنظيم، بإعادة النظر، لا وفقا لفكرات مستبدة طاغية بل تجربة يومية وشخصية.

الى مدى معين، الثورة الفرنسية هي نتيجة لفقدان الثقة في الحقائق المطلقة. بدلا من التمسك بتلك التصنيفات الميتافيزيقية الشاملة التي تحكم حياة البشر، أو تلك الأفكار التي تلغي التجربة، أو تلك الشخصيات ذات السلطة السماوية التي لها الحق في السيطرة على الأفراد، يفضل فلاسفة حركة التنوير الفرنسية الجدل حول ما دعاه امانويل كانط فيما بعد (الضرورة المطلقة): أن كل فعل إنساني، في أفضل حالاته، يجب أن يصبح من حيث المبدأ قانونا شاملا. مسعى حميد، وإن يكن مستحيلا، في ما يتعلق بما كتبه، فيما بعد بقرن من الزمان، روبرت لويس ستيفنسون: (مهمتنا في الحياة ليست هي النجاح، بل مواصلة الفشل بروح مرحة).

كان فولتير سيتفق مع هذا. فولتير، فيلسوف التنوير بالذات، غمى لنا أن نتصرف كما لو كنا نحن، لا القدير الأعلى، مسؤولون عن نتائج أفعالنا. بالنسبة له، كل فعل بشري يعتمد على آخر. (كل الأحداث مرتبطة مع بعض في أفضل العوالم الممكنة)، يقول الفيلسوف بانغلوس لكانديد^(١٢٩) في نهاية مغامراته. (لو لم تفقد خرافك في الأرض الطيبة الدورادو، لما كنت هنا تأكل الفستق والليمون الحلو). وعلى هذا يجيب كانديد بحكمة، (أحسن القول، لكننا يجب أن نحافظ على ترتيب حديقتنا).

الحديقة إذن هي عملنا، المسرح الذي يعرض مهننا الأساسية، طبيعة متحولة الى موقع ننجز فيه مهامنا الانسانية المقسمة. الدرويش التركي

(١٢٩) بطل رواية بنفس الاسم، وهي رواية فلسفية خيالية من أشهر روايات الأديب والفيلسوف الفرنسي فولتير كتبها عام ١٧٥٩. ترجمها الى العربية عادل زعير عام ١٩٥٥.

الحكيم، الذي يسأله كانديد المشورة في نهاية مغامراته، لا يعرف أو لا يعير اهتماما لأي شيء يجري في العالم (على سبيل المثال، أن وزيرين اثنين ومفتي واحد كانوا شفقوا في القسطنطينية)، ولا هو مهتم بالأسئلة الميتافيزيقية حول سبب وجودنا أو مسائل الخير والشر. (ماذا علينا إذن أن نفعل؟) يسأل بانغلوس بقلق. (عليك بالصمت)، يجيب الدرويش. إصمت وإفعل. (وُلِدَ الإنسان للفعل، كما النار تنزع الى الصعود والأحجار الى السقوط. أن لا يأتي بفعل وأن لا يوجد هما شيء واحد للإنسان). كما يجادل فولتير باسكال. والى مكان أبعد: (دعونا نغزي النفس بعدم معرفتنا العلاقة التي يمكن أن توجد بين عنكبوت وحلقات كوكب الزهرة، ودعونا نواصل فحص ذلك الذي يكمن في نطاق فهمنا فقط).

لفحص الطبيعة، علينا بالتالي جعلها سهلة المثال، منحها شكلا وتناسقا يمكن أن يُدركا بإحساسنا. ونحن نواجه نظاما مفاهيميا لحديقة، يمكننا الادّعاء أو الافتراض بقراءتها: إضفاء أهمية على أحواضها أو أقسامها، تجميع بنیان من مخططاتها، إستخراج قصة من سياق نباتاتها.

بهذا المعنى، كل حديقة هي لوح ممسوح، تصميم يتداخل مع تصميم، فصل يعقب فصل. دعونا نفكر، كمثال، بالحديقة التي يجوس خلالها فولتير، أثناء الثلاثة اعوام من حياته في بروسيا: الحديقة الملكية سانسوسي. ظهرت سانسوسي الى الحياة في عام ١٧١٥ كحديقة مطبخ بُنيت على تلة خارج بوتسدام بأمر من الملك فريدريش فيلهلم الأول، وكانت تُعرَف على نحو تهكمي بالمارليغارتن إشارة الى الحديقة النفيسة للويس الرابع عشر في مارلي. في ١٧٤٤، أضاف ابن فريدريش الملك فريدريش الثاني كَرَم وستة شرفات منقوشة لأشجار الخوخ والتين والنباتات المعترشة، كل شرفة مقسّمة بثمان وعشرين نافذة زجاجية وستة عشر من أشجار الطقسوس

على شكل أهرام. بعد عام واحد، توسّعت الشرفات بإتجاه الجنوب نحو سهل يوفر مساحات لثمانية أحواض زهور ونافورة يرتفع فوقها مثالا مذهبا للإلهة ثيتيس وخدمها. أضيف بعد عقد من السنين تمثالي سفينكس للنحات فرانز جورج إينهش على الجانب البعيد من الخندق المائي، الذي يقود الى قطعة من أرض زراعية، وفيما بعد أيضا، إقيم متراس من الحصى متوّج بدزينة من منحوتات تمثل أطفالا لتفصل الحديقة الهولندية من أحواض الزهور المزودة بمصاطب عن المبنى النصف دائري ونافورته. خلف المنطقة أقام الملك كهفا يحاكي غروتو دي نبتونو الايطالي الشهير وبوابة بشكل مسلّة، كل منهما بروضة صغيرة من الأزهار، بينما بإتجاه الغرب أنشأ بيت شاي صيني، فولي^(١٣٠) مبهج صممه يوهان غوتفريد بويرنغ بين عامي ١٧٥٤ و١٧٥٧.

أحواض زهور، مجازات، روضات، نافورات، مجاميع نحتية، مجازات مسيّجة، تتحد كلها لتشكّل منظرا طبيعيا قصصيا معقدا. لكن في البداية، لم يكن لحديقة سانسوسي هدفا آخر سوى التعبير عن بساطة معينة كما كان سار ونافع في آن واحد، حديقة تشبه تلك التي كان الرب يتمشى فيها (كما يخبرنا سفر التكوين) (في برودة المساء) هادئة جدا، حدّ أن فريدريش الثاني ممّنّى (في عدة وصيات) أن يُدفن فيها. نموذج حديقة كهذه هو قديم جدا: في النصوص الأقدم لبلاد وادي الرافدين لم يكن ثمة اختلاف بين <بستان> و<حديقة>، حيث الوظيفة الجمالية لم تكن بالضرورة تباينية عن الوظيفة المنفعية.

في سانسوسي، مع ذلك، السكن يلي الزراعة. بعد عام واحد من

(١٣٠) بناء فخم مكلف لافائدة منه.

إنشاء البستان وبسبب جمال المنظر، بنى الملك له منزلا صيفيا على الموقع ليفيد من المشهد المبهج. ما كان مجرد نموذج لجنائن عدن صار منسوخا بحلقات معمارية جديدة وحجراتها الثانوية المرافقة، معقدة مضاعفة التطواف والمجازاة الضيقة. في السنوات التالية، أضيف المزيد من المباني (مثل منازل الجنائين والبيوت الزجاجية للبرتقال، التي تحولت فيما بعد الى مساكن للضيوف)، وإلى الشمال من الشلوز سانسوسي إقيمت خرائب زائفة تبعا لمبدأ الاستعارات الباروكية في سبيل إخفاء خزان المياه الذي يسقي نافورات الحديقة. كانت الاستعارات الحجرية تُخفي على نحو محكم معناها الحقيقي: لكن مرة واحدة فقط إستمع الملك بعروض المياه الراقصة، بما أن المكائن الثقيلة التي تشغل النافورات لم تصبح جاهزة للعمل بشكل كامل حتى القرن التالي، عندما نُصّب محرك بخاري لتزويدها بالوقود. لكن بحلول ذلك الوقت كان الملك مات ولم تعد حديقته المبتكرة على نحو معقد تطابق الطراز السائد. بعد ثلاثة ملوك، أعاد فريدرش الرابع تصميم سانسوسي على طراز الحديقة الإيطالية المزينة من طريق هندسة المناظر الطبيعية التي نراها اليوم. الوثائق الأقدم يمكن أن تُلَمَح تحت المباني، البساتين، والطرق الأكثر حداثة. كما في اللوح المسوح، لا يختفي النص الأصلي على نحو تام أبدا.

حين أقام فريدرش الثاني بستانه في سانسوسي، كان في الثانية والثلاثين من العمر. بزم من أبكر بثمانية أصياف عندما كان شابا في الرابعة والعشرين، بدأ مراسلاته مع فولتير سائلا إياه أن يصبح مرشده. (في الكون كله)، كتب فريدرش بشعور قياض، (لا يوجد شخص لم تكن معلمه). كان فولتير أكبر سنا من الملك بعشرين عاما تقريبا وكان الفيلسوف الأكثر شهرة في أوروبا في ذلك الزمن؛ لم يكن فريدرش سوى وريث شرعي للملكية اوروبية ثانوية. أعجب فريدرش بأفكار فولتير، بنثره،

بشعره، بمسرحياته، وفوق كل شيء، بواقع أنه كان فرنسيا. بعد سنتين، في ١٨٨٠، نشر كتيبا (بالفرنسية، مثل كل الواحد وثلاثين كتابا من كتاباته الواسعة) بعنوان «De la littérature allemande, des defaults qu'on peut lui reprocher, quelle en sont les causes, et par quels moyens on peut les corriger» الذي يسم فيه لسانه المحلي مثل > à demi barbare<^(١٣١). كانت الثقافة، عند فريدرش، فرنسية بلا تردد.

كانت فترة شباب فريدرش متمردة. كان والده يرغب أن يصوغ الأمير على صورته هو، صورة Soldatenkönig^(١٣٢)، محارب ورجل دولة صلب. عندما فشلت التجربة، حاول أن يدفعه الى التخلي عن حقوق وراثته العرش. في النهاية، إذ صعب عليه أن يتحمل مزيدا من الأهانات، فرّ الى باريس مع صديقه الملازم فون كاته. قُبِضَ على الشابين، وحُيِسَ فريدرش في غرفته، وتم إعدام فون كاته تحت نافذة الأمير. بدأ فريدرش عندئذ يدرك فضائل التظاهر. إشتري راحة نفسه بالتظاهر بطاعة والده، وصار يتفقد القوات، وتزوج ابنة أخ امبراطور النمسا ماريا تيريزا التي أخذ يزورها بعد ذلك مرة واحدة كل إثني عشرة شهرا، في يوم ميلادها. في السنوات القليلة السابقة لتسلّمه العرش، عاش في قصر راينزبرغ الذي أعيد بناءه حديثا، يقرأ، يكتب، يؤلف الموسيقى، يعزف الفلوت، ويتراسل مع فولتير. كان فولتير فالتسافه، وكما هال مع فالتساف، انفصل فريدرش عن أستاذه حين إختار أن يقوم حقا بدوره كملك. حدث الانقطاع بين الرجلين عام ١٧٥٣، قبل ثلاث سنوات من بدء حرب السبع سنوات، التي وهبت فريدرش لقب >العظيم<.

(١٣١) > شبه أجنبي <، بالفرنسية في الأصل.

(١٣٢) > ملك جندي <، بالألمانية في الأصل.

لكن من عام ١٧٥٠ حتى ١٧٥٣، كان فولتير مرشد فريدرش، ومنح فريدرش فولتير وهم أن اسطورة الملك الفيلسوف يمكن لها حقا ان تكون واقعا. مع الاطراء والوعد بالمال، أغرى فريدرش فولتير بالمجيء الى سانسوسي. هنا، عاش فولتير، كمضيفه، حياة هدوء، وانتظام وعزلة، كما لو كان يتبع مبادئ عدن المدراشية. (ماذا تفعل هنا في سانسوسي؟) سأله أحدهم مرة. (نصرف فعل <يضجر>)، كان هو جوابه. عمل فولتير على كتاباته والتظاهر بأنه مريض. كان في الستين من العمر تقريبا.

دون أن يعي ذلك فعلا، وهب فولتير فريدرش مبرا فلسفيا ليكون ما كان هو عليه. القصر الصغير الذي يضم اثنا عشرة غرفة، بمكتبته، بمعرض رسومه وحجرة الموسيقى، لكن فوق كل شيء حدائقه، المبنية بدقّة والمعتنى بها بفن، منحت الملك وهما بالسلطة على كل قوى الطبيعة، متيحة له، بدلا من إستكشاف القوانين السرية والواسعة للطبيعة، أن يصيّر غير المؤلف مألوفاً، هذا يعني، أن يترجم وييسّط، أن يجسّر، يفسّر، ويصقل. كي يكفل إستمرارية غير مقطوعة بين القصر والحديقة، إستغنى فريدرش، بالضد من نصيحة المعماري جورج فترزلاوس فون كنوبلدورف، عن الطابق الأرضي. على هذا النحو، تفككت وتمازجت العلاقة بين الداخل والخارج، فغدا الداخل جزءاً من قفر الطبيعة، والخارج مروّضا بهذه العلاقة مع الداخل.

عرّف فريدرش بالحسد أننا نجعل المكان إصطناعيا. بمجرد أن نكون فيه. حضورنا (كمتجولين أو ساكنين) يؤنسن المنظر الطبيعي، وبينما تزيّن المروج المشذبة والمقلّمة أحواض الزهور المزينة بنقوش وأطر الشرفات التي هي بالأساس غريبة وبرية، تؤكد هذه الوسائل الاصطناعية ببساطة على الإرث الأصيل لعدن، حين يجعل آدم سيدا على كل الأزهار والشجر، مع إستثناء واحد شهير. مكان مزروع يبيّن يد الإنسان - كثير، حدّ أن

زوّار سانسوسي كانوا يشتكون أحيانا من أنهم لا يرون الأشجار بسبب كل الذهب والحصى. البرية، بالمقابل، هي ذلك المكان، كما قال الرب لأيوب، الذي يسقط فيه المطر على الأرض التي (لا إنسان فيها). البرية توجد بفضل حضورنا: إنها كتاب مغلق نصّه لا يرى النور حتى يُفْتَحَ ويُقرأ.

نحو نفس الوقت وفي أمكنة أخرى، كان الجنائيون يكتشفون ذات الفكرة. هوراس والبول، كاتباً حول فنان المنظر الطبيعي وليام كنت، لا حظ أن (الفنان وثب على السياج فرأى أن كل الطبيعة هي حديقة). فعَلَ وليام كنت ما كان سيفعله مارسيل دوشامب في بيئة أخرى بعد قرون: إنه وضع إطاراً حول الأشياء الجاهزة في الطبيعة. سمّى البرية حديقة لأنه ببساطة كان هناك ينظر إليها، ومجرد أعاد ترتيبها من أجل تأثير أفضل، في إجراء كان الكسندر بوب يطلق عليه <رسم المنظر الطبيعي>. صخرة نُقِلَت من مكانها، جدول حُرّف مجراه، لكن المظهر العام للحديقة بقي <برياً> بلا جدال. ضربة المعلم لوليام كنت كانت في العام ١٧٣٥ عندما زرع، برعاية الملكة كارولين، شجرة ميتة في حدائق ريتشموند. قورنت هذه البادرة على الفور بالطريقة التي يتم بها الإستشهاد بكتابات غير منسوبة لأحد في الكثير من كتابات القرن الثامن عشر، على سبيل المثال، في أعمال لورانس ستيرن.

بالتباين مع <إسترداد> البرية لكنت في انكلترا، كانت سانسوسي فريدريش نموذجاً للوسائل الاصطناعية الفرنسية، نتاجاً للعقل البشري. كانت برية كنت، الى حد ما، ردّاً على مقت البيوريتانيين الانكليز للأشكال الهندسية في الحدائق، للأبنية المنطقية، التي، حسب رأيهم، تمنع الروح من العثور على سبيلها الضيق. سانسوسي، من جانب آخر، أذعنت للنزوة

الباروكية التي نشأت مع <الاصلاح المضاد>^(١٣٢)، لبدية أنه يمكن للحقيقة أن تُكشف جيدا في الاختباء، في الأشكال الحزونية واللولية التي تضفي حضورا على فكرة بتطويقها. لو نظر باتجاه المكان، كان يمكن للزائر أن يتبع الخطوط الدقيقة للحدائق المزودة بشرفات تشبه، خاصة في الشتاء حين تكون التعريشات ظاهرة، صفوفًا صاعدة من رفوف كتب في مكتبة حلمية؛ قد يتمعن المشاهد للحظة بالمرات المطوّقة للروضات المنسّقة، مستمتعا بالدوامات المتلفة التي تحيط النافورة المركزية، متذكّرا القصص القديمة عن الآلهة المصوّرة بالتمائيل. في كتابه «Essai sur les moeurs»، المكسوب عن سانسوسي، كان فولتير لاحظ أنه (ليس في طبيعة الإنسان الرغبة بما لا يعرف) وهو لذلك إحتاج (لا الى طول زمن استثنائي فحسب بل أيضا ظروف مناسبة ليرتفع فوق حالته الحيوانية). تسمح سانسوسي للزائر أن يفهم كيف يمكن للطبيعة أن تُدرك، كيف يمكن أن تُقرأ من خلال نصوصها المنشورة الظاهرة بجلاء في أحواض زهور مشفرة ومشاهد مرتبة اعتباطيا، كيف يمكن أن تكون منعكسة في أبيات شعرية وقطع موسيقية، كيف يمكن أن تكون مفهومة عبر رموز ووسائل إصطناعية باروكية، وبذلك تحفّز على رغبة شديدة بمعرفة الطبيعة. على الأقل، كان ذلك هو القصد.

لكن فريدرش أمسي محرّرا من الوهم مع فولتير المعلم، أو مع فولتير الرجل، أو مع ذاك الجزء من نفسه الذي جعله وقت شبابه المبكر يؤمن بوجود حكمة في الفن وأن الروح تنأى بنفسها عن تأثير السلطة وقادرة

(١٣٣) <Counter-Reformation>، ويُعرّف أيضا بالاصلاح الكاثوليكي أو الإحياء الكاثوليكي، وهي حركة دينية نشأت في القرن ١٦ استهدفت اصلاح الكنيسة الكاثوليكية وفي نفس الوقت مناهضة الاصلاح البروتستانتي.

على إنجازات لا يمكن للجيش الامبراطورية أن تقهرها. وضع هو كبريائه الشخصي أزاء كبرياء والده، وضع الهوية المثقفة، المهذبة لوريث العرش أزاء الهوية الطموحة، القاسية لفريدريش الأول. مثل الأمير هال، أدرك الأمير فريدريش فجأة أن (التيار الذي يجري في دمي / أمسى مقادا بالغرور والكبرياء: / لكنه الآن آب وإنحطّ في البحر، / حيث سيُمزج مع المد الصاعد / وسيجري بمهابة ملوكية). من تلك المهابة لم يشأ فولتير أن يكون جزءاً، وإن كان سيعترف في الـ «Memoirs»: (لم يسعني الا أن أنجذب اليه، لأنه كان سريع الخاطر، لبقاً، ولأنه أيضا كان ملكاً، وهذا كان دائما مبعث إغراء، بالنظر لضعفنا الانساني).

وفقا لنوفاليس، حين طُرد آدم من جنة عدن، صارت البقايا المكسّرة من الفردوس منشورة في أرجاء الأرض، وذلك منشأ الصعوبة الكبيرة في التعرّف على الفردوس. كان نوفاليس يأمل أن تكون هذه الكسر، بطريقة ما، متجمعة، هياكلها العظمية مملوءة. ربما فريدريش الشاب تسلّى بنفس الأمل مذ علمه فولتير أن يؤمن في الأهمية القصوى للفلسفة والفن اللذين سعى وراءهما، وبوجه خاص، بطريقة استقرائية، ليعرف العالم والحالة الانسانية. لكن رجل الدولة فريدريش الأكبر عمراً كان قليل الايمان بهذه المفاهيم المثقفة. بالنسبة للأمير التلميذ، كانت الحداث، كما الكتب، قطع مرتبة من الفردوس، إنعكاسا لما نعرف عن العالم، عوالم اصطناعية كانت رغم كل شيء حية ومثمرة، فضاءات منسقة لمخيلتنا كي تطوف ولأحلامنا كي تنجذر، الوسائل التي نقلت بها فنوننا وبراعاتنا قصة الخلق. لو كان اللحم كله عشبا، كما يقول لنا الكتاب المقدس، لكان هذا التحذير يُقرأ أيضا إبتهاجا، كشفا عن إننا أيضا فينا قدرة العشب ونُبعت الى الحياة صيفا بعد صيف، نقهر الموت حين نغطّي القبور الموحلة، نحيا حياة وافرة غزيرة ومنظّمة في أوراق عديدة كما تلك التي في كتب المكتبة الكونية. بالنسبة

للملك فريدريش الثاني في منتصف العمر، كان النظام السياسي فقط يبدو له مهما.

ومع هذا، فلا بد أن شيئا من تعليم فولتير تجذّر في السرّ. بعد أربع سنوات من إنتصار روزباخ الذي كسب به فريدريش نعت <العظيم>، إرتدّ الملك الى طموحاته الأدبية المبكرة وألّف حكاية خرافية شعرية دعاها «Le Conte du violon» («حكاية الكمان»)، مدوّنة على عجل في برسلاو، بعيدا عن هدوء وجمال سانسوسي، في الأيام الأخيرة من عام ١٧٥١، وتروي قصة عازف كمان موهوب يُطلب منه أن يعزف على ثلاثة أوتار فقط، ثم إثنين، ثم وتر واحد، وفي النهاية لا وتر، بنتائج واضحة. تنتهي الحكاية على هذا النحو:

من هذه القصة، ربما

تدرك الآن هذه الحكمة:

مهما كان لك من براعة،

يبقى الفن ناقصا من دون وسيلة.

أبواب الفردوس

(هيا، سننال شيئا من المرح الآن!) فكرت آليس.

« مغامرات آليس في بلاد العجائب » الفصل ٧

واحدة من أقدم نُسخ «الحسناء والوحش»، التي رويت باللاتينية على لسان ابوليوس في وقت ما من القرن الثاني، هي قصة أميرة يؤمرها الكاهن أن تكون زوجة تنين. خائفة على حياتها، لابسة ثوب الحداد، مهجورة من أسرتها، إنتظرت الأميرة على قمة جبل زوجها المجتّح. لم يظهر الوحش أبدا. بدلا من ذلك، رفعها نسيم وحملها الى الأسفل في واد هادئ، إنتصب فيه بيت من الذهب والفضة. رَحِبَتْ بها أصوات تتردد من العدم، وقدمت لها الطعام والشراب، وغنّت لها. عندما هبط الليل، لم يُوقَد ضوء، وفي الظلمة أَحسَّت بشخص قريب منها. (أنا حبيبك وزوجك)، قال صوت، وعلى نحو غامض زاولها الشعور بالخوف. عاشت الأميرة مع زوجها اللامرئي أياما عديدة.

ذات مساء، قالت لها الاصوات أن شقيقاتها يقتربن من البيت، باحثات عنها، فأحسّت برغبة شديدة في أن تراهنّ مرة أخرى وتروي لهن عن الأشياء الرائعة التي حدثت. حذرتها الأصوات من الذهاب، لكن توقها كان عظيما جدا. منادية بأسمائهن، هرعت للقائهن. في البدء بدت الشقيقات جد سعيدات، لكن ما أن سمعن قصتها حتى بكين ووصفنها بالبلهاء لأنها سمحت لنفسها بأن تُخدع بزواج يتستر بالظلمة. (لا بد أن

فيه شيء مرعب، يجعله لا يُظهر نفسه لك في النور)، قلن لها، شاعرات بالأسى عليها.

في تلك الليلة، وهي تجهّز نفسها لكشف مرعب، أضاءت الأميرة مصباح زيت وتسلفت حيث ينام زوجها. ما رأت لم يكن تينا، بل شاب ذي جمال عادي، يتنفس بنعومة على وسادته. ملأتهما البهجة، وكانت على وشك إطفاء المصباح حين سقطت قطرة من الزيت الساخن على الكتف الأيسر للنائم. إستيقظ، رأى الضوء، لم يقل كلمة واحدة وهرب. يختفي ايروس^(١٣٤) حين تحاول سايكي^(١٣٥) أن تراه.

حين كنت مراهقا، أقرأ عن ايروس وسايكي ذات ظهيرة حارة في منزلنا في بوينس آيرس، لم أوّمن بمغزى القصة. كنت مقتنعا أن في مكتبة والذي غير المستخدمة تقريبا، حيث كنت أجد الكثير من المتع السرية، سأعثر، وبصدفة سحرية، على الشيء المدهش الذي لا يوصف والذي ينسب إلى أحلامي وكان هدف سخرية في ساحة المدرسة. لم يخب أمني. كنت لمحت ايروس خلال إستعراض «إلى الأبد عنبر»^(١٣٦)، في ترجمة بالية لـ «بيتون بليس»^(١٣٧)، في قصائد معينة لفيدريكو غارثيا لوركا، في فصل عربية النوم من رواية «الملتزم» لالبرتو مورافيا، التي قرأتها على نحو متقطع في الثالثة عشرة من عمري، وفي «صداقات خاصة»^(١٣٨) لروجي بيريفيت.

(١٣٤) إله الحب عند الاغريق؛ يرد أيضا بمعنى الغرام أو الحب الجسدي.

(١٣٥) سايكي أو بيسيته: اميرة فاتنة الجمال أحبها كيوبيد (ميثولوجيا). [المورد]

(١٣٦) رواية لكاتلين ونسور (١٩٤٤)، حوّلت إلى فيلم عام ١٩٤٧ أخرجه اوتو بريمنغر وقامت ببطولته ليندا دارنيل.

(١٣٧) رواية لغريس ميتاليوس (١٩٥٦)، تتحدث عن حياة ثلاث نساء، حولت إلى فيلم عام ١٩٥٧ وإلى مسلسل تلفزيوني عام ١٩٦٤.

(١٣٨) الرواية الأولى للكاتب الفرنسي بيريفيت (١٩٤٤)، حوّلت إلى فيلم عام

ولم يختلف ايروس.

بعد سنتين من ذلك، عندما أصبحت قادرا على مقارنة قراءاتي مع إحساسي بيدي وهي تمر بخفة للمرة الأولى على جسد محبوتي، كان عليّ الاعتراف أنه هذه المرة فقط، كان الأدب قاصرا. ومع ذلك ظلت إثارة تلك الصفحات الممنوعة حيّة. الصفات المتلهفة، الأفعال الوقحة ربما لم تكن مجدية في وصف عواطف المشوّشة، لكنها نقلت إليّ، مباشرة، شيئا رائعا ومذهلا وفريدا.

هذا الفريدة، التي كنت سأكتشفها فيما بعد، تسم كل تجاربنا الأساسية. (نحن نعيش معا، نتصرّف وفق، نستجيب وفق، الواحد الآخر)، كتب ألدوس هكسلي في «أبواب الإدراك الحسي»، (لكننا دائما وفي كل الظروف وحدنا. الشهداء يذهبون يدا بيد الى الأرينا^(١٣٩)، إنهم يُعذّبون وحدهم. متعانقون، يحاول العشاق يأس أن يصهروا نشواتهم المعزولة في سمّ ذاتي وحيد؛ عبثاً. بطبيعتها ذاتها تكون الروح المتجسّدة محكومة بأن تعاني وتفرح في العزلة). حتى في لحظة الحميمية الأعظم، يكون الفعل الايرونيكي فعلا منعزلا.

عبر كل العصور، حاول الكتاب أن يجعلوا من هذه العزلة عزلة مشتركة. عبر كل التصنيفات المتكلفة الاسلوب (مقالات حول آداب المعاشرة، نصوص بلاطات الحب القروسطية)، عبر كل الامثلة (حكايات خرافية، روايات، أشعار)، سعت كل ثقافة الى فهم التجربة الايرونيكية بأمل أنه ربما يكون القارئ قادرا، إن كانت مصوّرة بإخلاص في كلمات،

١٩٦٤.

(١٣٩) المُجتلد: الجزء المتوسط (الخاص بالمتصارعين) من مدرّج روماني. [المورد]

أن يعيشها ثانية أو حتى يتعلمها، بنفس الطريقة التي نتوقع بها من شيء معين أن يحفظ ذاكرة أو من نَصْب يبعث الميت حيا.

من المفاجئ التفكير كم ستكون فاخرة مكتبة كونية تضم هذا الأدب الايروتيكي المرتجى. ستضم، كما أتخيل، الحوارات الافلاطونية التي يناقش فيها سقراط أنواع ومزايا الحب؛ «Ars amatoria» («فن الحب») لأوفيد عن روما الامبراطورية، التي يعتبر فيها ايروس وظيفة اجتماعية، مثل آداب المائدة؛ «نشيد الأناشيد»، التي يصبح فيها حب الملك سليمان والملكة السوداء لشيئا إنعكاسا للعالم الذي حولهما، الكاماسوترا الهندوسية^(١٤٠) وكتاب كاليانا مالا^(١٤١)، التي يُنظر فيها الى المتعة كونها عنصر جمالي. «كتاب ينبوع المحبة» لآرسيروست دي هيتا في اسبانيا القرن الرابع عشر، الذي يدّعي أن يستقي حكمته من مصادر شعبية؛ كتاب القرن الخامس عشر «الجنائن العطرة» للشيخ النفزاوي، الذي ينظم السلوك الايروتيكي طبقا لقانون اسلامي؛ الـ «Minnereden» الألمانية، أو الأحاديث الغرامية القروسطية، التي يكون الحب فيها، شأنه شأن السياسة، له خطابه الخاص به؛ استعارات مثل «Roman de la rose» في فرنسا و«ملكة الجن» في بريطانيا، التي يكتسب فيها الاسم التجريدي <حب> مرة أخرى، كما إكتسب ايروس، وجهها إنسانيا أو ربانيا.

ستكون هناك أعمال أخرى، حتى أكثر غرابة، في هذه المكتبة المثالية:

(١٤٠) نص هندي قديم وضعه الفيلسوف فاتسيايانا يتناول السلوك الجنسي وأوضاع ممارسة الحب.

(١٤١) هو كتيب الـ«انانغا رانغا» («مرحلة الحب») لمؤلفه كاليانا مالا وهو شاعر وكاتب هندي من القرن ١٥ أو ١٦.

رواية «Clélie» ذات العشرة أجزاء (١٦٥٤ - ٦٠)، بقلم مدموزيل دو سكوديري، التي تشمل على ^(١٤٢)cart de tender، خارطة تؤشر السبل الايروتيكية بمكافآتها وأخطارها؛ كتاب الماركيز دو ساد الذي دوّن، في فهرسة مسهبة ومملة، الانحرافات الجنسية التي يمكن أن يخضع لها مجموعة من البشر؛ الكتب النظرية لمعاصره القريب شارل فورييه، الذي ابتكر مجتمعات طوباوية بالكامل تركز حول الأنشطة الجنسية لمواطنيها؛ اليوميات الجميمة لجاكومو كازانوفّا، بنفينيتو تشيلليني، فرانك هاريس، أنائيس نن، هنري ميللر، وجون ريكي، الذين حاولوا جميعهم إستدكار ايروس في مذكرات سير ذاتية.

ملتف في مقعد ذي مساند في مكتبة والدي وفي مقاعد أخرى، فيما بعد، في منازل لا يسعني تذكّرها كلها، وجدت أن ايروس واصل الظهور في كل أنواع الأمكنة غير المتوقعة. برغم الطبيعة الاستثنائية للتجارب الملمّح اليها أو الموصوفة على صفحات خصوصية، حرّكت هذه القصص مشاعري، أيقظتني، همست لي بأسرار.

قد لا نشترك بالتجارب، لكننا يمكن أن نشترك بالرموز. وهي تُنقل الى مملكة أخرى، تُحوّل عن مواضيعها، تنجز الكتب الايروتيكية أحيانا شيئا من ذلك الفعل الخصوصي الأساسي، كما حين تصبح نشوات وآلام الرغبة الايروتيكية مفردات مجازية واسعة عن اللقاءات الصوفية. أتذكّر الإشارة التي قرأت بها، للمرة الأولى، الاتحاد الايروتيكسي الذي يصفه القديس يوحنا الصليب.

أيتها الليلة التي كنت مرشدي!

(١٤٢) خارطة لبلاد خيالية تدعى تاندر. مثل الخارطة الطرق صوب الحب وفقا لأدب الحذقة الذي كان سائد في القرن ١٧.

أيتها الظلمة التي عندي أحب من زهو الصباح،

أيتها الليلة التي ضمت المتيم

الى عروسه الحبيبة

عاشق، منهمك بعاشق.

تركت نفسي تهلك

وجهي يضغط على جسد محبوبتي

كافاً عن كل محاولة،

فتحررت من همومي كلها

رميتها وسط هذا الليلك كي تختفي.

ومن ثم جون دون، الذي كان الفعل الايروتيكي والصوفي بالنسبة له

هما أيضا فعل إستكشاف جغرافي:

أجيزي يديّ ودعيهما يجوسان

أمام، خلف، بين، فوق، تحت.

أه يا أمريكتي! يا أرضي البكر.

في زمن شكسبير، كانت الايروتিকা المستعارة من المفردات الجغرافية

أصبحت شائعة على نحو يكفي لأن يجعلها محاكاة تهكمية. في «كوميديا

الأخطاء»، يصف العبد دروميو السييراكوزي لسيده مفاتن خادمة شبقية

تهيم به - (إنها كروية، مثل الكرة الأرضية؛ بإمكانني العثور على أوطان

فيها) - ويواصل ليكتشف آيرلندا في رديها، اسكتلندا في راحة يدها

القاحلة، أمريكا على أنفها، (مزينة بأكملها بالياقوت، العقيق، الصّفير؛

كل غناها فريسةً للنّفس الحار لاسبانيا).

وليام كارتر ايت، المؤلف الغامض من القرن السابع عشر لـ «العبد

الملوكي» (مسرحية نالت الاطراء من شارل الأول وبن جونسون معا)،
جدير بأن يُذكر بهذه الأبيات التالية، التي تُعيد الحب الروحي الى مصدره
الأصلي:

كنت ذاك السفية الذي كان يوما مهتاجا

ليمارس هذا الحب الرفيع

فإنحدرت من الجنس الى الروح، من الروح الى الفكر!

لكن بطيش بُعدت من الفكر الى الروح، ومن ثم

من الروح حطّيت على الجنس ثانية.

بين الفينة والفينة، في قرائتي العَرَضية، اجد أن صورة وحيدة يمكن أن
تجعل من قصيدة غير قابلة للنسيان. هذه هي أبيات ألّفتها شاعرة سومرية
نحو العام ١٧٠٠ قبل الميلاد. تكتب:

حين اروح الى زوجي الشاب

سأغدو التفاحة

المتشبثة بالغصن،

الذي يحيط بالجذع،

بلحمي العذب.

في حالات قليلة، لا يحتاج الأمر أكثر من حذف وصف من أجل
نقل القوة الايروتيكية لذاك المحذوف. شاعر انكليزي مجهول كتب هذه
الرباعيات الشهيرة جدا في وقت ما من العصور الوسطى المتأخرة:

أيمكن لرياح غريبة، حين تهب،

أن تمطر الى أسفل مطرا خفيفا؟

رباه، ليت حبي كان بين ذراعيّ،

والى الفراش أعود ثانية.

النثر، مع ذلك، هو شأن آخر.

من كل أنواع الأدب الايروتيكي، لاقى النثر، كما أعتقد، الأوقات الأصعب. رواية قصة ايروتيكية، قصة موضوعها يحجب نفسه عن الكلمات وعن الزمن، لا يبدو فقط مهمة لا طائل تحتها بل مهمة مستحيلة. قد يقال أن أي موضوع، في محض تعقيده أو بساطته، يجعل روايته مستحيلة، وأن كرسي أو غيمة أو ذكريات طفولة هي مواضيع لا يمكن أن تُذكر أو تُوصف مثلها مثل مواضيع ممارسة الحب، الحلم، الموسيقى.

ليس الأمر على هذا النحو.

لدينا في أغلب اللغات مفردات متنوعة وغنية تنقل على نحو معقول جدا، على يد شخص حر في مجرب، الأحداث والعوامل التي يكون المجتمع فيها مرتاحا، تنقل التحف الزينية التي تمثل حيواناتها السياسية. لكن ذاك الذي يخاف منه المجتمع أو يفشل في فهمه، ذاك الذي يجبرني على التلفت خوفا صوب باب مكتبة والدي، ذاك الذي يصبح ممنوعا، حتى لا يمكن الإشارة إليه في العلن، لا يقدم كلمات ملائمة يمكن مقاربتها. (كتابة حلم، التي تشابه المسار الحقيقي لحلم، بكل تناقضاته، غرابته، وتخبطه)، يشتكي ناثانيل هوثورن في «مفكرات امريكية»، (مهمة لم يحالف النجاح فيها أحد، حتى الآن). كان يمكنه قول الشيء نفسه عن الفعل الايروتيكي.

اللغة الانكليزية، بوجه خاص، تجعل الأشياء صعبة لأنها ببساطة لا تمتلك مفردات ايروتيكية. الأعضاء الجنسية، الأفعال الجنسية تستعير الكلمات لتعينيها أما من علم البيولوجيا أو معجم الذم. بطريقة تحليلية هادئة، أو فظة، الكلمات التي توصف أعاجيب الجمال الجسدي وجذل المتعة الجنسية تدين، تطهر، أو تهزأ بذاك الذي يجب أن يُحتفى به

بدهشة. الاسبانية، الالمانية، الايطالية، والبرتغالية تعاني من هذا الضعف نفسه. الفرنسية هي، ربما، أكثر حظاً بقليل. كلمة <baiser> للجماع، تستعير دلالتها من كلمة <قبلة>؛ كلمة <verge> للقضيب، هي نفس الكلمة لـ <قضيب من شجرة بتولا>، التي بارتباطها بالأشجار تعطي <verger>، <بستان>؛ <petit mort>، <موت صغير>، للحظة النشوة بعد بلوغ ذروة التهيّج الجنسي، التي يكون فيها للترتبة الصغيرة - التي تأخذ الأبدية من الموت لكنها تبقى على الإحساس السعيد بمغادرة العالم - قليلاً من طبيعة الرّجف والرهس لـ <النكاح والنخس والقذف>. المهمل في الفرنسية لا يحظى (ويا للدهشة) باحترام كبير كما هو الحال في الانكليزية، و<con> في الفرنسية تكاد لا تكون أفضل من <cunt> في الانكليزية. كتابة قصة ايروتيكية بالانكليزية، أو ترجمة قصة الى الانكليزية، تتطلب من الكاتب طرقاً جديدة وبارعة لاستخدام الوسيلة، كي يكون القارئ مقاداً، ضد نوع من المعنى أو عبر مخيلة مفصولة بالكامل عن اللغة، داخل تجربة كان المجتمع قضى فيها أن تبقى غير منطوقة. (نحن وضعنا الجنس)، قال مونتاني الحكيم، (في حدود الصمت).

لكن لماذا قررنا أنه يجب على سايكي أن تنتظر ايروس؟

في العالم اليهودي-المسيحي، حظر ايروس يلاقي قبولاً في صوت القديس اوغسطين، صوت تردد عبر العصور الوسطى بكاملها وما زال يرنّ، محرّفاً، في غرف هيئات الرقابة في يومنا هذا. بعد فترة شباب من فسوق وعريدة (باستخدام هذه الكلمات الوعظية الدقيقة)، مفكراً في البحث عن حياة سعيدة، يصل اوغسطين الى إستنتاج أن السعادة النهائية، eudaemonia، لا يمكن بلوغها ما لم نخضع الجسد الى الروح، والى روح الرب. الحب الجسدي، الايروس، هو شائن، والآمور، الحب الروحي فقط، يمكن أن يهدي الى

الاستمتاع بالرب، الى الأغابي^(١٤٣)، المتعة البالغة للحب نفسه التي تسمو فوق الجسد والروح البشريين معا. بعد قرنين من اوغسطين، عبّر القديس ماكسيموس القسطنطيني عن ذلك بهذه الكلمات: (الحب هو تلك النزعة الخيرة للروح التي لا تؤثر فيها شيئا سوى الوجود لمعرفة الله. لكن ما من إنسان يمكنه بلوغ حالة كهذه من الحب إن كان مرتبطا بأي شيء دنيوي. الحب)، يختم القديس ماكسيموس، (مولود من النقص في الهوى الايروتيكي). هذا بعيد جدا عن معاصري افلاطون، الذين رأوا أيروس قوة مُلزِمة (بإحساس جسدي، حقيقي) تجمع الكون.

إدانة الهوى الايروتيكي، الجسد نفسه، تسمح لأغلب المجتمعات البطركية بوسم المرأة بالإغواء، كما الأم حواء، المذنبه بسقوط آدم اليومي. لأنها محط لوم، للرجل حق طبيعي في السيطرة عليها، وأي إنحراف عن هذه القاعدة - من قبل المرأة أو من قبل الرجل - هو قابل للعقاب كفعل غدر وخطيئة. أداة كاملة للرقابة موجهة لحماية الطرز البدئية للجنسانية الطبيعية كما حددها الرجل وكتيجة، حين يكون كره النساء والهوموفوبيا^(١٤٤) معا مسوّغين ويُشجّع عليهما، يُخصص للنساء واللوطين قواعدا مقيدة ومنتقصة. (الأطفال: نحن نستأصل جنسانية الأطفال من الحياة الاجتماعية، بينما نسمح بظهورها، في هيئات غير ضارة كما تبدو، على الشاشة وفي صفحات مجلات الموضة - كما لاحظ غراهام غرين حين كتب نقدا عن أفلام شيرلي تمبل).

البورنوغراف^(١٤٥) يحتاج هذا المعيار المزدوج. في البورنوغراف،

(١٤٣) الحب المسيحي، المميّز عن الحب الايروتيكي أو الهوى البسيط. [او كسفورد]

(١٤٤) بغض شديد ومتطرف ضد الجنسية المثلية والناس اللوطيين.

(١٤٥) الأدب أو الفن الأباحي.

لا يجب أن تكون الايروتিকা جزءاً متمماً لعالم يسعى فيه كلا الرجال والنساء، اللواطيون ومشتهو الجنس الآخر، الى فهم أعمق لنفسهم وللآخر. كي تكون اباحيا، يجب أن تكون الايروتিকা مبتورة من محيطها ومقيّدة بتعريفات سريرية لذلك الذي هو محلّ إدانة. يجب أن يشمل البورنوغراف بأمانة حالة سويّة رسمية كي لا تتعارض مع أي غرض سوى الإثارة المباشرة. البورنوغراف - أو <الفسق> كما أعتيد تسميته - لا يمكن أن يوجد من دون هذه المعايير الرسمية. كلمة <licentious> (<فاسق>)، التي تعني <غير أخلاقي جنسيا>، جاءت من <license>، <ترخيص ممنوح> (في أن يحيد عن القواعد)، وذلك هو السبب في أن مجتمعاتنا تسمح للبورنوغراف، هي التي تحتضن مفاهيم رسمية عن السلوك <السوي> أو <المحترم>، بأن يوجد في بيئات محددة لكنها تضايق بحماسة التعايير الايروتكية الفنية التي يعتبرها أصحاب السلطة محل ريبة. يمكن أن تُباع المجلات الجنسية ذات الصفحات البنية الناعمة بينما كانت «اوليسيس» عرضة للإتهام بالفحش؛ كانت تُعرض أفلام الجنس الفاضحة، مثل «كيف تمارس الحب مع زنجي»، في دور السينما على بعد خطوات من دور أخرى محمية من الهجوم عليها تعرض «الإغواء الأخير للمسيح».

الأدب الايروتيكى هو هدام؛ البورنوغراف ليس كذلك. البورنوغراف هو، في الواقع، رجعي، مضاد للتغيير. (في الروايات الاباحية)، يقول فلاديمير نابوكوف في نص ملحق برواية «لوليتا»، (يجب أن تُحدّد الأحداث بجماع من الكليشيهات. الاسلوب، البناء، الاستعارة لا يجب أن تلهي القارئ أبدا عن شهوته الفاترة). يتبع البورنوغراف تقاليد كل الأدب الدوغماتي - الكراسات الدينية، الكلام السياسي الطنّان، الاعلانات التجارية. الأدب الايروتيكى، إن كان ناجحا، يجب

أن يؤسس تقاليد جديدة، يضيف على الكلمات التي يدينها المجتمع معانٍ جديدة، ويمدّ القارئ بمعلومات عن معرفة هي بطبيعتها ذاتها يجب أن تبقى حميمية. هذا الاستكشاف للعالم من مكان مركزي وخصوصي صرف يمنح الأدب الايرونيكي قوته الهائلة.

عند الصوفيين، الكون برمته هو شيء ايرونيكي، والجسد برمته (بما فيه العقل والروح) هو موضوع لمتعة ايرونيكية. الأمر نفسه يمكن أن يقال عن كل كائن بشري يكشف أن ليس القضيبي والبُطر هما مكان المتعة بل أيضا الديدن، الإست، الفم، الشعر، اخمصي القدمين، كل إنج من أجسادنا المذهلة. ذاك الذي يثير جسديا وعقليا الحواس ويفتح لنا ما دعاه وليام بليك (أبواب الفردوس) هو دائما شيء غامض، و، كما نكتشف جميعا في النهاية، شكله أملتة قوانين لا نعرف عنها شيئا. نحن نعرف بحبنا امرأة، رجل، طفل. لم لا غزاة، حجر، حذاء، السماء في الليل؟

في رواية دي أنش لورانس «امرأة عاشقة»، مادة ربرت بيركن للرجبة هي عالم النبات: (تضطجع وتمرغ في زهر الزنبق الغض البارد، الدبق، تضطجع على بطنك وتغطي ظهرك بحففات من عشب ندي جميل، ناعم كما النَّفس، ناعم وأكثر رقة وأكثر جمالا من لمسة أي امرأة؛ ومن ثم يخزّ فخذك الهلّب الأسود الحي لأغصان الثُّوب؛ ومن ثم تشعر بلسعة السُّوط الخفيف لشجرة البندق على كتفك؛ ومن ثم تضغط بصدرك على جذع البتولا الفضي، تحس بنعومته، بخشونته، بعقداته وضلوعه الحية - هذا كان حسنا، كان كله حسنا جدا، سارّا جدا).

في رواية «زوجته القردة» لجون كوليمير، ايروس هو قرودة شيمبانزي تدعى اميلي، يعشقها بجنون مدرس انكليزي، مستر فانيغاي: (<اميلي!> قال. <ملاكي! هواي! حبي!> عند هذه الكلمة الأخيرة، رفعت اميلي

عينيهـا، ومدت له يدهـا. تحت شعرها الطويل والضميل لمح بشرة ارجوانية مزرقّة. داخل أعماق تينك العينين السوداوين الشهبانيتين، إنزلقت روحه بلا صوت ترشاش. أطلقت بضع كلمات فاتنة، بعجلة، بلغتها الخاصة. كانت الشمعة، المذابة جنب السرير، تختنق بمسكة من قدمها الملتفة، واستقبلت الظلمة، مثل ممّوج في مخمل، آخر آهة سعيدة).

في «حـاخـام باغان» لسينثيا اوزيك، يكون ايروس شجرة: (عـبث أصابعي في صدوع اللحاء الاسفيني. ثم بسطتُ جبهتي على الشجرة، عانقتها بذراعيّ كي أقيسها. إتحدت يداي في الجانب الآخر. كانت نبتة رفيعة نامية، لم أعرف من أي فصيلة. بلغت الفرع الأسفل فقطعت ورقة وجعلت لساني يجوس خلال سطحها كي أعين شكلها: سنديةانة. كان الطعام دبقاً ومراً بكثافة. ثم وضعت إحدى يداي (الأخرى أبقيتها حول خصر الشجرة، اذا جاز القول) في تشعب (المسمى أيضاً على نحو مقرز ما بين الفخذين) ذاك الغصن الكبير السفلي والجذع الأنيق والصلب جداً، داعبت ذاك المفصل الاعجازي بتراخ، راح ينشط شيئاً فشيئاً).

هذا هو وصف ماريان أنجل للقاء حبي بين امرأة و<دب>:

لَعَقَ، جَسَّ. ربما كانت هي برغوثاً يبحث هو عنه. لعق تصلب حلمتيها وفرك سرتها. حرّكه متأوهة الى الأسفل.

أدارت وركها كي يسهل الأمر عليه.

(يادب، يادب)، همست، تلاعب أذنه. لسانه الذي كان قادراً على إطالة نفسه كسمكة انكليس عثر على كل مواضعها السرية. ولا يشبه أي بشر عرفته من قبل، ثابر على متعتها. حين بلغت ذروة نشوتها، نشجت، فللق دموعها.

والكاتب الانكليزي جي آر آكيرلي يصف بهذه الكلمات حبه

لكلّيته، تيوليب: (ذهبت الى فراشي مبكرا كي أتخلص من هذا اليوم الكئيب، لكنها جلست فورا بجانبني، منتصبه قبالة الوسادة، متحركة بسرعة، لاعةقة، لاهثة، منتقلة، تنعم النظر في وجهي: تشدّ على يدي. أيها المخلوق العذب، ما أنا فاعل بك؟ بسطت يدي في العتمة وبلغت الحلمات الصغيرة... تجلس باعتدال بينما تداعبها يداي، تسطّحت أذنيها، ورأسها ينخفض، محدقة بعينين فارغتين في الليل خلف النافذة. شيئا فشيئا، تسترخي، تهمد. شيئا فشيئا، ويدي فوقها، تنام).

حتى رأس الحبيب المقطوع يمكن أن يصبح موضوعا ايروتيكيا، حين يجعل ستاندال ماتيلدا، في «الأحمر والأسود»، تبحث عن بقايا جوليان: (يسمع ماتيلدا تتحرك بعجل في أرجاء الغرفة. أوقدت عددا من الشموع. حين إستجمع فوكيه ما يكفي من قوة للنظر صوبها، رأى انها وضعت أمامها، فوق طاولة صغيرة من المرمر، رأس جوليان، وراحت تقبل جبينه). مواجهاً مهمة صنع فن من تنوّع مذهل من مواد ومواضيع، تصرّفات وإنحرافات، مشاعر ومخاوف؛ محدّدا مفردات مصمّمة خصيصا لأغراض أخرى؛ ماشياً على الحافة الخطرة بين البورنوغراف والعاطفية المفرطة، البيولوجيا واللغة الشبّقة، الحياء والافراط في التضمين؛ مهدّدا من قبل مجتمعات مصمّمة على الحفاظ على ارسقراطية السلطة المثبتة عبر القوى الرقابية للسياسة، التعليم، والدين، وكل هذا من العجب أن الأدب الايروتيكي لم يبق فقط حيا فترة طويلة بل غدا أكثر شجاعة، أكثر ألقا، أكثر ثقة، منهمكا في عدد لامتناهٍ ومتعدد الألوان من مواضيع الرغبة.

إستدراك: أنا أعتقد أن تجربة القراءة، شأنها شأن تجربة الايروتিকা، يجب أن تكون في النهاية مجهولة. يجب أن نكون قادرين على الدخول الى الكتاب أو الى الفراش كما دخلت آليس الى غابة المرأة، لانعود نحمل

معنا أحكاما مسبقة عن ماضينا ومتخلين من أجل تلك اللحظة من
الإتصال^(١٤٦) عن حيلنا الاجتماعية. قارئين أو ممارسين الحب، علينا أن
نكون قادرين على فقد أنفسنا في الآخر، في - بإستعارة صورة القديس
يوحنا - ما تحولنا اليه: قارئ في كاتب في قارئ، عاشق في معشوق في
عاشق. (Jouir de la lecture)، (التمتع بالقراءة)، يقول الفرنسيون،
الذين عندهم بلوغ ذروة النشوة والمتعة معبر عنها بكلمة شائعة وحيدة.

(١٤٦) "intercourse" تَرِد هذه الكلمة في المعجم أيضا بمعنى <جماع>.

الزمن والفارس الحزين

(لو عرفتِ الزمن كما أعرفه أنا)، قال صانع القبعات، (لما تحدثت عن ضياعه).

«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٧

بعد ان بلغت قصة دون كيخوته نهايتها تقريبا، يقول سانسون كاراسكو، المثقف المغرور الذي يؤمن بأنه يستطيع علاج كل هذا الجنون، أنه <فارس القمر الأبيض> ويجبر الجتلمان العجوز، وهو يُقسم أن زوجته أكثر جمالا بكثير من دولثينيا^(١٤٧)، على تحديه في مبارزة. يهجم دون كيخوته على خصمه، لكنه يُصاب فيسقط على الأرض متألما بشدة، يسمع كاراسكو يقول أن سيعترف بفتنة دولثينيا الفائقة لو وافق هو، دون كيخوته، على الانسحاب الى بيته لفترة عام كامل (أو الى أجل أقرره أنا). يوافق دون كيخوته المهزوم. تقع بضعة أحداث اضافية على الصفحات التالية، المزيد من الهلوسات والإفتانات، لكن نتيجة للوعد يعود دون كيخوته مع سانشو الى قريته ويطلب أن يؤخذ الى فراشه، حيث بعد اسبوع، إذ يصبح الونسو كيخانو مرة ثانية (كما يقول لنا المؤلف المُخَبِّل سيدي حامد بن نجيلي)، (يسلم الروح: أعني في القول، يموت).

سنة التعطيل الموقت التي أجبر سانسون كاراسكو دون كيخوته على الوعد بها هي، بالنسبة لبطلنا، فترة من وقت لا يطاق. التوقف عن كونه

(١٤٧) دولثينيا دل توبوسو، حبيبة دون كيخوته وملهمته في رواية ثرافانتس.

دون كيخوته لعام واحد، أو حتى للحظة واحدة، يعني الطلب من الزمن أن ينقطع. لا يستطيع دون كيخوته الكف عن أن يكون نفسه ويعيش حياته في آن واحد. دون كيخوته هو إبتكار من قارئه الخاص به، وعالمه، الحي على نحو مادي في كل وحشيته وعنفه، هو شيء يمكنه وحده معرفته عبر نشاطه كقارئ. لا شيء يوجد بالنسبة لدون كيخوته لم يُقرأ سابقاً، أو بالأحرى، لا شيء يوجد لا يبدأ ولا ينتهي في كتبه. وبالنتيجة، لا يستطيع دون كيخوته سوى تطبيق مغامرات قراءته، الاستمرار بالقصة التي غدت حياته، التصرف كفارس مسلح، لأنه حالما يتوقف الونسو كيخانو عن قراءة كتاب حلمه، فإن دون كيخوته يجب أن يموت. زمن دون كيخوته يتألف من اللحظات التي يمنحها إياه الونسو كيخانو.

يعيش دون كيخوته (كما يعرف كيخانو) بين غلافي سيدي حامد: هذه، بالنسبة للقارئ، هي القصة الحقيقية الوحيدة، ولا يمكن أن توجد قصص منافسة أخرى. لهذا السبب لم يكن إتفاقا أن تناقش الشخصيات في الفصول الأخيرة من الجزء الثاني الطبعة الزائفة لتتمة «دون كيخوته» المنشورة من قبل افيلانيدا بعد نجاح الجزء الأول لثرفانتس من مغامرات الفارس. تصف الخادمة التيسيدورا، التي تتظاهر بأنها ميتة بسبب حبها من طرف واحد للفارس العجوز، نزولها الى الجحيم، قائلة أنها رأت هناك مجموعة من الشياطين تعبت بكتسب، مزقتها عمل افيلانيدا الى أجزاء صغيرة، (كتاب سيئ جداً)، يقول واحد من الشياطين، (بحيث أنني لو حاولت أن أنتج بالقصد كتاباً أسوأ لما نجحت). ولا هو إتفاق أيضاً أنه حين علمي الونسو كيخانو رغبته ووصيته الأخيرة، يأمر منفذ وصيته الاعتذار للمؤلف الابو كريفاوي لأنه اتاح فرصة لكتابة (مثل هذا الهراء الوافر والشنيع). ما يلمح اليه هذا الاعتذار هو أن كتاب افيلانيدا كان هراء، لا الكتاب الذي يحمله القارئ

الآن بين يديه. رواية زائفة (زمن مضاع، مغالطات، أكاذيب عقيمة) ورواية حقيقية (تاريخ زمن حقيقي، تاريخ أشياء كما هي في الجوهر) لا يمكنهما ولا يجب أن يتعايشا. ودون كيخوته، المؤمن كما يبدو بالعرفاة والسحر، لا يسيء الفهم أبدا بالحقيقة واللاحقيقة. زمن دون كيخوته هو زمن العالم الحقيقي، الزمن الذي يمكننا إدراكه لأنه يمكننا روايته في قصة.

سنة التبطل التي طلبها سانسون كاراسكو من دون كيخوته تنتمي الى زمن زائف، الى زمن اللاوجود. هذا هو الزمن الموصوف من قبل اولئك المحكوم عليهم بالجحيمين الواقعي والأدبي، زمن غير إنساني، ضرب من خلود ليس فيه شيئا، عدا الألم، له وجوده وتضيّع المعاناة كل شيء يسمح لنا بمنح أنفسنا هوية يمكن تمييزها. هو زمن بلا مرأيا، أو زمن مرأيا مزيفة لا تعكس سوى الفراغ، زمن الدعاية التجارية والسياسية التي تفسد وتذهل، زمن يكون المستهلك فيه مدرّبا على ان ينسى ذاته الخاصة ويتحول الى آخر، يصبح شخصا يطابق رغبته بما هو سطحي، عديم الجدوى، عقيم لا غير. هذا هو الزمن الذي يتمناه لنا سحرة العالم المركنتيلي، كما العالم الذي، وفقا لدون كيخوته، سبّب لمكتبته الإخفاء (رغم أن المكتبة كانت في الحقيقة مسدودة بجدار على يد الرقيب القس والحلاق): (لأن فنونه وآدابه علمته أنني مع الزمن ساخوض معركة منفردة مع فارس يفصله هو ويجب ان اهزمه).

ضد هذا الزمن الزائف يجري زمن دون كيخوته، المتغير دائما في الأسطر التي ضمّها المجلد ذو الجزأين الذي أبدعه ثرفانتس. في هذا الزمن - الحقيقي، الغني، الملئ بالأعاجيب - هنالك لنا، نحن قراءه، لحظة واحدة، رغم أنها ليست أكثر غموضا من لحظات أخرى كثيرة، هي على الأقل مذهلة ومربكة أكثر. هذه هي اللحظة التي ينسى القارئ فيها ميغيل دي ثرفانتس، المؤلف، والمؤمن فقط في حقيقة دون كيخوته.

الجميع (حتى أولئك الذين لم يقرأوا كتابي ثرفانتس) يعرفون دون كيخوته. بالمقارنة معه، ثرفانتس هو تقريبا أشبه بالوهم، شخصية هامشية جدا في الرواية، متطفل يدلي بين الحين والآخر بتعليق أو رأي عن الأحداث، قارئ متمهل إكتشف ذات يوم حزمة من أوراق في سوق توليدو وراح يترجمها، وبذلك اتاح لنا الاطلاع على مغامرات فارس لا يُنسى. حتى الصفات الجسدية المميزة لثرفانتس تصبح مع الزمن صفات مخلوقه، إغتصاب تأسس على نحو متين بحلول القرن التاسع عشر حدّ أن رسامي الصور التوضيحية للرواية رأوا المؤلف والبطل معا متطابقين. الفارس الحليق الذقن في الرسوم المبكرة يختفي ويظهر بدلا منه جنتلمان على صورة ثرفانتس: (وجه نسري) [...] أنف معقوف [...] لحية فضية [...] أسنان لا هي صغيرة جدا ولا هي كبيرة جدا، لأنه يملك ستة أسنان فقط، وهذه بقيت بشكل سيء ومرتبة على نحو أسوأ [...] البنية هي بين بين، لا كبيرة جدا ولا صغيرة جدا [...] منحن قليلا عند الكتفين وبطيء الخطى). هذا هو الوصف الذي يقدمه ثرفانتس لنفسه في سن السادسة والستين، كما لو أنه نَمى في شخصية دون كيخوته حين يصفه في الرواية: (يقارب عمر الخمسين) [...] نحيل، هزيل الوجه [...] بندقي البشرة، مزاجي [...] وجه قاسي الملامح، نحيف، كثير التجاعيد). يظهر الخلق الأدبي الى الحياة في زمن الكتاب، بينما يتلاشى المؤلف ببطء في زمن كتابة التاريخ الأدبي، شبحا في بساتين البيئة الاكاديمية.

يُحتمل أن ثرفانتس حدس أن هذا سيكون قدره. في الفصل السادس من الجزء الأول، عندما يطهر القس والحلاق مكتبة دون كيخوته قبل أن يسدّوها بجدار، ويعثران بجانب كتاب لوبيز مولدونادو «Cancionero» على الكتاب غير المنجز «Galatea» لميغيل دي ثرفانتس، تحدث المحاكمة الابتدائية لهذه اللعبة المدوّخة. صار ثرفانتس الآن موجودا لأن دون

كيخوته كان قرأه ووضع كتابه على رف مكتبته، ونجا الـ«Galatea» من التدمير لأن القس يقول أنه صديق للمؤلف منذ زمن طويل. وهكذا يجد القارئ نفسه على شفا أول هاوية: لو أن الصفحات التي يقرأها معدة لأن تكون رواية، إذن مؤلف هذه الصفحات هو الآن جزء من تلك الرواية، والشاهد على القصة (القارئ الذي يُستدعى ليساهم في القصة) الذي لم يعد ينتمي الى الزمن التقليدي للحياة اليومية بل الى زمن من حيوات متخيلة يعتمد مجراها فقط على فعل إيمان، إيمان في واقع تلك الرواية.

ثرفانتس (الشخص المتخيل الذي ندعوه ثرفانتس) يوجّه ويحوّل، المرة تلو المرة، هذا الزمن الخيالي. عندما، بعد مجرد ثمانية فصول، في منتصف مغامرة، يعترف ثرفانتس بأنه لا يعرف كيف يواصل قصة دون كىخوته، تحدث معجزة. واجدا نفسه ذات يوم في توليدو، يقول لنا ثرفانتس، عثر على ملف ملئ بأوراق كُتبت بحروف عربية وحيث أنه لا يستطيع قراءتها، بحث عن morisco aljaimado (عربي ناطق بالاسبانية) ليرجمها له. يكشف أن المخطوطة هي بقلم شخص يدعى سيدي حامد بن نجيلي، كان وضع على الورق القصة الكاملة لدون كىخوته. ذلك يعني: اعتمادا على النقطة التي يبدأ بها الخلاف، أما سيدي حامد بن نجيلي يسرد قصة دون كىخوته التي يترجمها الموريسكو لثرفانتس - الثرفانتس الذي هو شخصية في فصول سابقة - أو الشخصية المدعوة ثرفانتس، مؤلف كتاب عُثِرَ عليه في مكتبة دون كىخوته، جعل المترجم يقرأ له قصة الأحداث التي تتبع مغامرات الفارس الأولى في مخطوطة بقلم مؤلف عربي يكتب في aljaimía، لسان روماني مدوّن بحروف عربية. الكتاب الذي نحمله بين أيدينا، أياً كانت الصفحة التي نفتحه بها، هو هكذا الى حد أن الزمن التقليدي يختفي ويصبح زمن الرواية من أجل ان يصيرها (حقيقية أكثر)، كما يشرح دون كىخوته نفسه.

على نحو شامل تشرّبت رواية ثرفانتس بالواقع كي تصوّره (حقيقياً أكثر) حدّ أنها تنتهي بتبديد نفسها هي. في الفصل الثاني من الجزء ٢، يُعلم سانسون كاراسكو سانشو أن مغامراته رُويت في كتاب (كان كاراسكو قرأه في سالامانكا، مدينة مشهورة بجدّية منشوراتها الأكاديمية) تحت عنوان «الفارس الحاذق دون كيخوته دي لامايشا». حين سمع سانشو هذا، رسم من الرعب إشارة الصليب على نفسه؛ ورد الفعل نفسه تقريباً يحدث للقارئ الذي بالنسبة له، إن كان الجزء الأول من الكتاب الذي قرأه مقروء أيضاً من قبل شخصيات الجزء الذي يقرأه الآن، هو إذن، مخلوق من لحم ودم، جزء من تلك الوسيلة، من تلك الحيلة، من ذلك العالم الخيالي، شبح وسط أشباح، خادم لا لرغبته الخاصة به بل لأحلام إنسان آخر، إنسان هو ليس من تراب ورماد وهو في يوم من الأيام كان يدعى ميغيل دي ثرفانتس.

كان ثرفانتس بلا شك واعياً بالمرآة التي مسكها أمام قرّائه. نحو نهاية الجزء ٢، تقول شريعة معرفية معينة لدون كيخوته أنه لا يستطيع فهم كيف أن كتباً معينة يمكنها أن تبهج دون أن تعلّم إلا إذا كانت جميلة فقط. بالنسبة للشريعة، (البهجة المعبر عنها في الروح يجب أن تكون بهجة الجمال والتوازن المثاليان أو الملاحظان في الأشياء التي تثيرها البصيرة والمخيلة؛ بما أن أي شيء جميل يحمل داخله القباحة والتنافر لا يمكن أن يقدم الرضا على الإطلاق). العالم الذي تستحسنه الشريعة هو عالم من عقم كامل، من جمال بلا معنى، من مخلوقات بلهاء، يشبه ذلك الذي لموديلات الموضة أو شخصيات المسلسلات الكوميديّة الذين يكون بالنسبة لهم كل شيء معقّماً ونقياً، والزمن ما هو إلا حالة لامتناهية من الوجود حيث ليس هنالك مسؤولية ولا أسي. ضد هذا الزمن الذي بدون عمق وبدون حدود يحجب بها المجتمع الإنقضاء الحقيقي للزمن،

يعارض دون كيخوته بزمن من عمل أخلاقي، زمن لكل فعل فيه عاقبة، خير أم شر، عدل أم ظلم. بدلا من الرواسب الضخمة والمجهولة التي نعيش فيها بلا وعي، يقترح دون كيخوته زمنا نكون فيه أحياء ومثمريين، يعمل وعينا فيه باتجاه أن نصبح أكثر امتلاءً، ملائمين لأي شيء تمنعنا شريعة المجتمع عن معرفته. في هذا الزمن، الزمن الحقيقي فعلا، يجب أن نعيش مثل دون كيخوته، الذي قرر (إبطال كل أساليب المظالم، ووضع أنفسنا في مشاكل وأخطار ستمنحنا، حالما نقهرها، شهرة وسمعة). هذا، كما يقول ثرفانتس، هو زمن القصص التي نرويها في سبيل أن نكون قادرين على تأكيد وجودنا.

كومبيوتر القديس اوغسطين

(لكن هناك منفعة واحدة كبيرة فيه، هي ان ذاكرته تعمل في كلا الاتجاهين).

«عبر المرأة» الفصل ٥

في السنوات الأولى من القرن السادس عشر، كلف أكبر الأعضاء سنا في نقابة سان جورجيو ديلي شيافوني في فينيسيا الفنان فيتوري كارباتشو برسم سلسلة من مشاهد تصور حياة القديس جيروم، القارئ والعالم من القرن الرابع. المشهد الأخير المقام الان عاليا على اليمين حين تدخل بهو النقابة الصغير، المعتم، هو ليس بورتريه للقديس جيروم بل للقديس اوغسطين الهيبواني، معاصر القديس جيروم. في قصة معروفة من القرون الوسطى، يُروى أن سانت اوغسطين جلس على مكتبه ليكتب الى سانت جيروم، سائلا رأيه في مسألة الغبطة الخالدة، حين ملأ الغرفة نورا وسمع اوغسطين صوتا يقول له أن روح جيروم صعدت الى السماوات.

الغرفة التي وضع فيها كارباتشو أوغسطين هي غرفة مكتب فينيسية معاصرة، جديدة بمؤلف «الاعترافات» بقدر ما هي جديدة بروح جيروم، المسؤول عن النسخة اللاتينية من الكتاب المقدس والقديس الحامي للمتزوجين: كتب رفيعة بأغلفة مخيطة من الأمام في رف عال، تحف زينية مسطرة تحتها، كرسي جلدي مرصع بالنحاس الأصفر ومنضدة كتابة صغيرة مرفوعة من الأرض المعرضة للفيضان، طاولة بمقرأ يدور على محور خلف الباب في أقصى يسار الغرفة، ومكان عمل القديس، المرحوم بكتب

مفتوحة وتلك الأشياء الخصوصية الباهتة بفعل الزمن التي تحملها كل منضدة كاتب - صدفة بحر، جرس، صندوق قضى. مثبت في جدار الغرفة، تمثال للمسيح الصاعد ينظر باتجاه تمثال لفينوس واقفة وسط أشياء أوغسطين؛ كلاهما يقطنان، على مستويين مختلفين بلا جدال، نفس العالم الانساني: الجسد الذي يهيج أوغسطين المصلي من أجل الإعتاق ((لكن ليس الآن فقط)) واللوغوس، كلمة الله التي كانت في البدء والتي سمع صداها أوغسطين ذات ظهيرة في حديقة. على بعد مطيع، كلب أهلب صغير أبيض ينظر بترقب.

هذا المكان يصوّر ماضي قارئ وحاضره معا. لم تكن المفارقة التاريخية تعني شيئا لكارباتشو، بما ان الندم على الأمانة التاريخية هو اختراع عصري، تقريبا منذ القرن التاسع عشر حيث القصيدة ما بعد الرافيالية لجون رسكين عن (المطلق، الحقيقة المتصلبة... حتى أتفه تفصيل). مكتب أوغسطين وكتب أوغسطين، مهما كانت في القرن الرابع، كانت، بالنسبة لكارباتشو ومعاصريه، كثيرة الشبه، في كل جانب جوهري، بما لديهم. لفائف أو مخطوطات، أوراق مربوطة أو بارشمان، او كتب الجيب المتقنة التي ابتكرها ألدوس مانوتيوس قبل سنوات قليلة فقط من بدء كارباتشو عمله على مبنى النقابة حيث الأشكال المتنوعة من الكتاب - الكتاب الذي تغير وواصل التغير، وظل مع هذا هو نفسه. في المعنى الذي رآها فيه كارباتشو، غرفة مكتب أوغسطين هي أيضا مثل غرفتي، مملكة قارئ عادي: صفوف الكتب والتذكارات، المكتب المزدهم، العمل النصف منجز، القارئ منتظرا صوت - صوته هو؟ صوت لمؤلف؟ روح؟ - للجواب على أسئلة برزت من الصفحة المفتوحة أمامه.

بما أن رفقة القراء هي رفقة كريمة، أو هكذا يقال لنا، فهي تسمح لي أن أضع نفسي للحظة واحدة بجانب قارئ كارباتشو الجليل، هو على

مكتبه، وأنا على مكتبي. هل تبدّلت قراءاتنا - قراءة اوغسطين وقراءة كارباتشو وقراءتي؟

حين أقرأ نصّاً على صفحة أو على شاشة، أقرأ بصمت. غير عملية معقدة على نحو لا يُصدّق أو سلسلة من العمليات، تحلّ مجموعة من الخلايا العصبية في أقسام معينة من دماغي شفرة تستقبلها عيناى وتجعلها مفهومة لي، من دون الحاجة الى التفوّه بالكلمات لصالح أذنيّ. هذه القراءة الصامتة هي ليست براعة قديمة كما يمكن ان نتصور.

نشاطي الصامت هذا ربما ما كان سيُفهم، بالنسبة لسانت اوغسطين، أو على الأقل سيكون مفاجئاً. في مقطع شهير من «الاعترافات»، يصف اوغسطين لقاءه الغريب مع سانت آمبروس في صومعته في ميلانو، قارئاً بصمت. (عندما يقرأ)، يتذكر اوغسطين، (كانت عيناه تمسح الصفحة وقلبه يستكشف المعنى، لكن صوته كان صامتاً ولسانه ساكناً). اوغسطين، في القرن الرابع، يقرأ كما كان الاغريق والرومان القدامى يقرأون، بصوت عالٍ، كي يعقلوا السلاسل المتصلة للحروف من دون نقاط أو حروف كبيرة في أول السطر. كان ممكناً لقارئٍ مجرّبٍ ومستعجل أن يفكّ النص دونما نطق الكلمات - اوغسطين نفسه، كان قادراً على فعل هذا، كما يقول لنا في وصفه للحظة المروّعة من هدايته، حين التقط كتاب «رسائل بولس» وقرأ (في صمت) السطر النبوي الذي يقول له (إرند المسيح كما ترتدي دِرْعاً). لكن القراءة بصوت عالٍ لم تكن تُعتبر عادية فقط، كانت تعتبر أيضاً ضرورية من أجل فهم تام للنص. إعتقد اوغسطين أن القراءة احتاجت أن تصبح <موجودة>؛ أن داخل حدود الصفحة كان يجب أن تصبح الـ scripta، الكلمات المكتوبة، verba، كلمات منطوقة، من أجل أن تبرز الى الوجود. بالنسبة لاوغسطين، كان على القارئ أن ينفخ الحياة حرفياً في النص، كي يملأ المجال المُبدّع بلغة حية.

نحو القرن التاسع، فتنة الكتب وانتشارها الأعظم أسسا قراءة صامتة كشيء مشاع، وعنصر جديد - خصوصي - أصبح مظهرا من مظاهر فن القراءة. بالنسبة لهؤلاء القراء الجدد، سمحت القراءة الصامتة بنوع جديد من العلاقة الحميمية، الحبيبة مع النص، خالقة جذران غير مرئية حولهم وحول نشاط القراءة. سبعة قرون فيما بعد، سيعتبر كارباتشو القراءة الصامتة جزءاً وقطعةً من عمل العالم، وعالمية أو غسطين ستكون بالضرورة مصورة في مكان خصوصي وهادئ.

خمس قرون تقريبا بعد ذلك، في عصرنا، حيث القراءة الصامتة لم تعد مستغربة وحيث نبحت دائماً بيأس عن الجدة، نجحنا في أن نمنح النص على الشاشة صوته الخاص غير المجسّد. بناء على طلب القارئ، يمكن الآن للكمبيوتر أن يغتصب الامتياز السحري للقارئ ما بعد أو غسطين: يمكن أن تكون صامتة عندما أقوم بتصوير (scan) الصفحة الملثفة أو أعير النص صوتا وهيئات غرافيكية معا، باعنا الميث الى الحياة ثانية لا عبر عمل الذاكرة (كما يوحى أو غسطين) بل عبر ميكانيكيات، مثل غوليم جاهز يستمر مظهره في بلوغ الكمال. الفرق هو، أن صوت قراءة الكمبيوتر هو ليس صوتنا: لذلك كانت النبرة، التغير في طبقة الصوت، التشديد على كلمة، وأدوات أخرى من أجل فهم نص كان مؤسسا خارج نطاق فهمنا. نحن لن نمنح أجنحة للكلمات المنطوقة كما منحنا قدمين للكلمات المكتوبة.

ولا في ذاكرة الكمبيوتر يكون الشيء نفسه كما في ذاكرتنا. بالنسبة لـأو غسطين، أولئك القراء الذين قرأوا الكتاب المقدس بمزاج سليم حفظوا النص في ذهنهم، مرّحين خلوده من قارئ الى قارئ، عبر كل الأجيال. (إنهم قرأوه من دون مقاطعة)، كتب في «الاعترافات»، (وما قرأوه لم يختف أبدا). يطري أو غسطين هؤلاء القراء، الذين (يصبحون) الكتاب

نفسه بحملهم النص داخلهم، بدمغه في ذهنهم كما على لوح من شمع. أن يكون المرء قادراً على تذكر مقطع من النصوص الأساسية من أجل المناقشة والمقارنة كان لم يزل مبهماً في زمن كارباتشو. لكن بعد اختراع الطابعة، ومع تصاعد تقليد امتلاك مكتبة خاصة، أمسى الوصول إلى الكتب من أجل استشارة مباشرة أكثر سهولة، وقراء القرن السادس عشر كانوا قادرين على الإتكاء على ذاكرة كتبهم أكثر بكثير من ذاكرتهم الخاصة بهم. المقرأ المتعدد المحاور الذي صوّره كارباتشو في مكتب أوغسطين وسّع من القدرات الذاكرة للقارئ حتى أكثر، كما فعلت البُدْع الأخرى المدهشة - مثل <مكتب القراءة الدائر على محور> العجيب، المخترع عام ١٥٨٨ على يد المهندس الإيطالي أوغستينو راملي، الذي أتاح للقارئ وصولاً سريعاً لعشرة كتب مختلفة تقريباً في الوقت ذاته، كل واحد يُفتح على الفصل أو القصيدة المطلوبة.

الذاكرة الرحبة لكومبيوتري تحاول أن تقدّم نفس الخدمة. بطرق معينة هي أعظم نفعاً من تلك الاختراعات النهضوية. مثال واحد: النصوص القديمة للأغريق والرومان، التي كانت نادرة جداً بحيث أن أوغسطين لا يعرف عن الكثير من الكتب التي ندعوها الآن كلاسيكية، التي كانت جُمِعت بحب وبمشقة من قبل معاصري كارباتشو. اليوم، كل تلك النصوص تحت تصرّفٍ بالكامل. ثلثان من كل الأدب الإغريقي الباقي حتى زمن الاسكندر، ثلاثة ملايين وأربعمئة ألف وأربعة وعشرين ألف رسماً، يمكن أن توجد في أقراص مدججة منشورة في مطبعة جامعة يال (والعديد من هذه النصوص هي متاحة في عدد من المكتبات الديجتالية المختلفة)، لذلك الآن، من دون قضيعة واحدة من فأري، يمكنني أن أحدد بالضبط، على سبيل المثال، كم عدد المرات التي استخدمتها أريستوفانيس كلمة <رجل> وأحسب أن ذلك كان أكثر مرتين في معظم

الحالات من استخدامه كلمة <امرأة>. لإدراك مثل هذا الإحصاء الدقيق، كان اوغسطين سيجهد كثيرا قدراته الذاكرية، حتى لو كان فن الذاكرة في ذلك الحين، المتطور على نحو جهيد منذ أيام الاغريق والرومان، متقنا الى درجة مدهشة.

مع ذلك، ما لا يمكن أن تفعله ذاكرتي الكمبيوترية هو الانتقاء والتوحيد، التفسير والربط عبر مزج الممارسة والحدس. لا يمكن، على سبيل المثال، القول أنه برغم البرهان الاحصائي، فإن الشخصيات الأنثوية لآريستوفانيس - باراكساغورا في «جمعية النساء»، المرأة المغتابة في السوق في «الشاعر والنساء»، تلك العجوز المشاكسة ليسيسترا - هي التي خطرت في ذهني عندما فكرت في عمله (لا تلك التي قرأتها أونلاين بل التي قرأتها في مخطوطات غارنييه القديمة التي استخدمناها في المدرسة). ذاكرة كومبيوترية الشرهة هي ليست ذاكرة فعالة، كذاكرة اوغسطين؛ أنها قابلة لل تخزين مدة طويلة من الزمن، كمكتبة اوغسطين، وإن تكن أوسع وأكثر سرعة في قابلية الوصول إليها. بفضل كومبيوتري يمكنني أن أستظهر - لكن لا يمكنني أن أتذكر. تلك هي براعة يجب تعلّمها من اوغسطين ومن مخطوطاته القديمة.

في زمن اوغسطين، المخطوطة (codex)، الكتاب ذو صحف الورق المربوطة، كانت خلّفت الليفة (scroll) تقريبا بشكل كامل، حيث كان للمخطوطة، أكثر من الليفة، فوائد واضحة. الليفة، تسمح فقط لأجزاء معينة من النص أن تكون ظاهرة في لحظة معينة، من دون أن تجيز للقارئ التقليب خلال الصفحات أو قراءة فصل واحد بينما يحتفظ بفصل آخر مفتوحا بإصبعه. هي لذلك وضعت قيودا على تتابع القراءة. يُقدّم النصّ للقارئ في ترتيب مفروض سلفا وقسم واحد فقط منه في كل مرة. نصّ مثل «يقظة فينيغان»، الذي يمكن أن يُقرأ في «سريان» لا نهائي، كان

سيبدو غير معقول في أيام اللغائف. أيضا، تحدد اللفيفة محتويات النص أكثر مما أمكن أن تفعله المخطوطة يوما. غالب الظن أن تقسيم «الأوديسا» في كتب كان يماثل رغبة الشاعر لكنه يماثل ضرورة ما كان يلائم لفيفة واحدة. اليوم، لشاشتي الالكترونية شيء من طبيعة شكلي الكتاب معا: يمكنك <لف> النص وفي الوقت ذاته تقفز، اذا شئت، الى قسم آخر من النص، في نافذة جديدة. لكن شاشة الكمبيوتر ليس لها في أي حال سمات سابقاتها من شكلي الكتاب: هي لا تخبرك، كما تفعل اللفيفة بلمحة عين، بالقياس المادي الكامل لمحتويات النص. ولا تسمح لك، مهما فتحت نوافذ جديدة بوقت واحد، بتصفح واختيار الصفحات بمثل البراعة التي تفعل بها المخطوطة. من ناحية أخرى، كمبيوتر هو أفضل كلب بوليسي، يعرف كيف يجد المعلومات ويستعيد بها بسرعة تفوق سابقاته من البرشمان والورق، بطيات صفحاتها الواهنة.

عَرَفَ اوغسطين (ونحن نادرا ما نتذكّر هذا) ان كل قارئ يدع، عند القراءة، مكانا خياليا، مكان يتألف من الشخص القارئ ومن مملكة الكلمات المقروءة - ما دعاه كيتس (القصر الارجواني للخطيئة العذبة). مكان القراءة هذا يوجد أما في الوسيط الذي يحتويه أو يكشفه (في الكتاب أو في الكمبيوتر) أو في وجوده النصي الخاص به، يتألف من الكلمات التي بقت مع مرور الزمن محفوظة، كمكان في عقل القارئ، غير مادي. اعتمادا على كون الكلمة تقع في نهاية أو في بداية حضارة معينة، إن كنا نراها كنتيجة لعملية ابداعية (كما فعل الاغريق) أو كونها المصدر (كما فعل العبرانيون)، تصبح الكلمة المكتوبة - أو قد لا تصبح، حسب ما تكون الحالة - القوة الدافعة لتلك الحضارة.

ما أعنيه هو هذا: بالنسبة للاغريق، الذين دوّنوا على نحو مجتهد

إطروحاتهم الفلسفية، مسرحياتهم، أشعارهم، رسائلهم، خطبهم، ومعاملاتهم التجارية لكنهم إعتبروا الكلمة المكتوبة مجرد مساعد للذاكرة، كان الكتاب ملحق للحياة الحضارية، لم يكن أساسيا أبداً؛ لهذا السبب، كان التمثيل المادي للحضارة الاغريقية في المكان، في أحجار المدن الاغريقية. على العكس من ذلك، بالنسبة للعبرانيين، الذين كانت معاملاتهم شفاهية وكان أدبهم مودعا على نحو واسع في الذاكرة، أصبح الكتاب - الكتاب المقدس، كلمة الله الموحية - جوهر حضارتهم، باقيا في الزمان، لا المكان، في مخيلات أناس بدوين. في واحد من تعليقاته التوراتية، لاحظ اوغسطين، الآتي مباشرة من التقليد العبري، أن الكلمات تنزع الى طبيعة الموسيقى، التي تجدد كينونتها في الزمن وليس لها أي موقع جغرافي محدد.

من الواضح أن كومبيوتري لا ينتمي الى تقليد اوغسطين العبري الذي يدور حول الكتاب بل الى التقليد الاغريقي البلا كتاب الذي إقتضى عالما من حجر. حتى لو تدعى شبكة الانترنت على شاشتي أنها مكانا بلا حدود، فإن الكلمات التي أستحضرها تدين بوجودها الى معبد الكومبيوتر المؤلف، بشاشته الشبيهة بالرواق المعتمد فوق الأرض المستوية المرصوفة للكيورد. مثل الرخام عند الاغريق، تستطيع هذه الأحجار البلاستيكية أن تتكلم (في الواقع، بفضل وظيفتها السمعية [الاولديو]، هي حرفيا تتكلم). وطقس الوصول الى السايبر سبيس^(١٤٨) هو في أوجه معينة يشبه طقوس الوصول الى معبد أو قصر، الى مكان رمزي يتطلب تحضيرات وتقاليد مكتسبة بالتعلم، مقررة من قبل محبي الكومبيوتر غير المرئين وكليي القوة كما يبدو.

(١٤٨) الفضاء الالكتروني، بيئة افتراضية يتم فيها الاتصال بين شبكات الكومبيوتر.

طقوس اوغسطين للقراءة، التي كانت تُمارس حول فضاء مكتبة وداخل فضاء غرفته، كانت مع ذلك غير ضرورية، أو على الأقل تواصل التغيّر. كان يمكنه أن يختار التنقل هنا وهناك مع النص الذي كان يقرأ، أو الاضطجاع على السرير مع مخطوطته، أو ترك الغرفة والقراءة في الحديقة (كما فعل عندما سمع الكلمات التي قادتته الى الهداية) أو في عزلة الصحراء. كتاب اوغسطين، كحاوية للنص، كان في الجوهر متغيّر. بالنسبة للقارئ الانساني من زمن كارباتشو، كان هذا التغيّر مهما على نحو حاسم، مؤديا الى اختراع مانوتيوس لكتاب الجيب الأنيس. وعبر القرون، بات الكتاب على نحو تصاعدي قابلا للحمل، متعدد الأجزاء، قابل للإحلال - ممكن قراءته في أي مكان، في أي وضع، في أي وقت.

طقوسي مع الكمبيوتر، رغم أنه أيضا ممكن نقله، تعتمد على تكنولوجيا معقدة خارج نطاق معرفة شخص عادي. تمرّات كثيرة. حتى لو يستطيع الالاب توب أو البلاك بيري السماح لي بنقل قراءتي الى جرف صخري في الغران كانيون (كما يدّعي الاعلان التجاري)، يبقى النص يدين بوجوده للتكنولوجيا التي خلقتة وصانته، ويظل يتطلب استسلامي لـ <مُعَلِّمٍ> مادي من الآلة نفسها.

ذلك هو السبب، بالنسبة لاوغسطين، في أن الكلمات على الصفحة - لا اللفيفة الفانية أو المخطوطة القابلة للإحلال التي تضمها - لها صلاية مادية، حضور مرئي، متوهج. بالنسبة لي، الصلاية هي في صَرَح الآلة الالكترونية، لا في الكلمات الخاطفة. النص الشبحي، الذي يظهر صامتا على نحو مرعب على الشاشة ويختفي بنقرة إصبع، هو بلا شك مختلف جدا عن الحروف السوداء ذات النفوذ المؤلفة على نحو موسوس على قطعة من البارشمان أو مدموغة على الصفحة. نصّي الالكتروني هو منفصل عني بواسطة الشاشة، لذا لا أقدر على تقبيل

الكلمات مباشرة كما كان اوغسطين يفعل في تعبّده، أو تنشق عبر الجلد والحبر كما فعل معاصرو كارباتشو في تعبّدهم. لذلك تختلف المفردات التي إستخدمها اوغسطين عن تلك التي أستخدمها أنا حين نصف معنى فعل القراءة. تحدث اوغسطين عن <إتهام> أو <تذوق> النصّ - خيال مأكلي مستمد من مقطع في حزقيال، يأمر فيه الملاك النبي بأن يأكل كتابا، وهي صورة تكررت فيما بعد في <وحي القديس يوحنا>. أنا أصرّ على الحديث عن الانتقال من موقع الى موقع في شبكة الانترنت (surfing)، عن تحويل أو تصوير النصّ الى شكل ديجتالي (scanning). بالنسبة لاوغسطين، كان للنص طبيعة مادية إقتضت إستيعابا^(١٤٩). بالنسبة للقارئ الالكتروني، يوجد النص فقط كسطح يكون متصفحا إذ هو أو هي <يركب موجات>^(١٥٠) المعلومات من ساير الى آخر.

أيعني كل هذا أن فن قراءتنا إنحرف، فقد أكثر سماته النفيسة، أصبح أقل شأنا أو مفقراً؟ أو هل بالأحرى تحسّن، تقدّم، تهذبّ منذ أيام اوغسطين، التي كان يجري كل شيء فيها ببطء؟ أو هل هذه الأسئلة هي بلا معنى؟

لسنوات يشتر الناس بنهاية الكتاب وإنتصار وسائل الاعلام الالكترونية، كما لو أن الكتب ووسائل الاعلام الالكترونية كانا عاشقين يتنافسان على القارئ الجميل نفسه وفي نفس ميدان المعركة الفكري. أولا السينما، ثم التلفزيون، فيما بعد ألعاب الفيديو وأقراص الدي في دي والمكتبات الافتراضية، كلها إختراعات مدمّرة للكتاب، ولم يتردد

(١٤٩) <ingestion> ترد هذه الكلمة أيضا بمعنى <تأول طعام>.

(١٥٠) هذه العبارة هي المعنى الحرفي للمصطلح الكومبيوترى surfing.

كتاب معينون - سفن بيركرست، على سبيل المثال، في «مرثاة غوتنبرغ» - باستخدام لغة رؤيوية ملأى بندائات من أجل الخلاص واللعنة ضد أعداء المسيح. قد يكون كل القراء لوديتين^(١٥١) في الصميم، لكنني أعتقد أن هذا قد يكون دفعا لحماسنا الى مدى بعيد جدا. التكنولوجيا سوف لن تنسحب، ولن، برغم العناوين التي لا تحصى المتنبئة بغروب الكلمة المطبوعة، تتناقص الأعداد من الكتب الجديدة كل سنة.

ومع ذلك فإن التغيرات ستحدث. هي حقيقة أنه بعد أغلب الانعطافات العظيمة في التكنولوجيا، تمرّ الأشكال التكنولوجية القديمة بفترة ازدهار، غزارة اللحظة الأخيرة. بعد اختراع الطباعة، تصاعد عدد المخطوطات المنتجة في اوربا بشكل دراماتيكي، وانتشرت كالفطر رسوم الكانفاص مباشرة بعد اختراع الفوتوغراف. يبدو أكثر من المحتمل أنه برغم واقع أن أعداد الكتب المطبوعة هي أعلى من أي وقت مضى، فإن أصنافا معينة لا زالت متاحة الآن كمخطوطات ستظهر بأشكال أخرى، ملائمة بشكل أفضل لأغراضها. الانسيكلوبيديات، على سبيل المثال، ستجد لها منازلها فغالة أكثر في الأقطار الالكترونية، حالما تطوّر التكنولوجيا نظام إشارة أكثر ذكاء لا نظام يرمي ببساطة، بلامبالاة ميكانيكية، كل مثال، مهما يكن غير مهم.

لكن هذه هي تحولات واضحة. جوهرها، لا شيء نفيس بحاجة الى أن يكون مفقودا. ربما كان الأمر ان السمات التي نتمنى بحنين أن تبقى في الكتب كما تظهر عليه اليوم، وكما يتخيّلها القراء الانسانيون، سيُعاد

(١٥١) نسبة الى لوديت، محطّم الماكينات: أحد أعضاء جماعة من العمال الانكليز عمّدت في أوائل القرن ١٩ الى تحطيم ماكينات المصانع لإعتقادها بأن إستعمال هذه الماكينات سوف يفضي الى تناقص الطلب على الأيدي العاملة. [المورد]

ظهورها بهيئات ذكية في وسائل الاعلام الالكترونية. نستطيع الآن أن نخربش على ورقة الكترونية، ويوجد الآن الإي- بوك المقلّص كي يلائم يد القارئ. المرأة في محطة المترو قارئة رواية ورقية الغلاف والرجل بجانبها مستمعا الى الأغاني الصاخبة في الآي بود، الطالبة مدوّنة ملاحظات على حواشي كتابها المدرسي والطفل بجانبها لاعبا على جهاز نتيندو محمول لألعاب الفيديو، كل هؤلاء سيضمون الآتهم (كما يفعل هاتف موبايل معين) في جهاز محمول واحد سيقدّم لهم كل هذه الامكانيات النصّية: إظهار نصّ، روايته، متيحا لتعليقات الحواشي والطرق الهازلة المقترحة للبحث على شاشة محمولة صغيرة واحدة أو بواسطة آلة لم تخترع بعد - آلة، مثل Gesamtkunstwerk^(١٥٢) لفاغتر، ستسمح لنوع من أوبرا مصغرة، تعزف فيها كل الأحاسيس من أجل إعادة خلق نصّ وتقويته.

لماذا إذن نخشى التغيير؟

من غير الجائز أن القراءة ستخسر، في الثورة الالكترونية، سماتها الارستقراطية. في طفولة الماضي الضبابية، كانت القراءة أما واجبا لصيانة أفكار معينة للسلطة (كما في كتابات وادي الرافدين وكتابات القرون الوسطى الاوربية) أو شكلاً من أشكال الترويح عن النفس يمكن أن تأذن لنفسها به الطبقة العليا أو تنتزعه لنفسها الطبقة السفلى. معظم مجتمعاتنا (على الاطلاق) تجمعت حول كتاب، وبالنسبة لهذه أصبح التحرر رمزا أساسياً للقوة. رمزياً، ينتهي القرن العشرين بإعادة بناء مكتبة سرايفو.

(١٥٢) مصطلح معتمد في علم الجمال (كلمة ألمانية تعني، العمل المثالي للفن، أو العمل الفني الشامل، أو شكل الفن الشامل)، وهو يشير الى عمل من أعمال الفن يفيد من كل أو من عدد من اشكال الفن أو يسعى الى ذلك، أستخدم المصطلح أول مرة من قبل الكاتب والفيلسوف كي أف تراندورف في مقالة عام ١٨٢٧، ثم استخدمه فاغتر في مقالين عام ١٨٤٩.

لكن مفهوم القراءة الديمقراطية هو مفهوم خادع. كانت المكتبات التي يمولها اندرو كارنيجي في القرن التاسع عشر معايدا لطبقته هو، حيث كان يُسَمَح للقراء العاديين بالدخول، لكن دائما مع مراعاة وضعهم الاجتماعي، ومع التبجيل للسلطة القائمة. قد تجلب القراءة الى مستوى معين تغيرات اجتماعية، كما إعتقد ماثيو آرنولد، لكنها يمكن أن تصبح أيضا طريقة لتمضية الوقت أو لتبضية الوقت ضد مشاعية الموت، مواجهة بتعجرف ضد الايقاع الرتيب للوقت المقضي في العمل، <قضاء الوقت>، اذا جاز التعبير، في المعامل الصغيرة، المناجم، الحقول، والمصانع التي تُبنى عليها مجتمعاتنا.

ما سيتغير بالتأكيد هو فكرة الكتب كملكية. مفهوم الكتاب كشيء ذي <قيمة صافية> (يعود هذا التعبير الى موريس بلانشو) بسبب محتوياته، تاريخه، أو تزييناته التي وُجدت من أيام الفائف، لكن ذلك لم يحدث حتى القرن الرابع عشر (في اوروبا على الأقل) عندما خلق بروز الجمهور البورجوازي، ما بعد مملكتي النبلاء والاكليروس، سوقا أصبحت فيه ملكية الكتب إشارة الى المنزلة الاجتماعية وغدا انتاج الكتب مهنة مربحة مثل أي مهنة أخرى. صناعة حديثة كاملة نشأت لسد هذه الحاجة التجارية، دافعة دوريس ليسينغ الى حضّ مواطنيها العمال المطوّقين: (ولا يضر أن تكرر القول، كلما أتيج لكم ذلك، <من دوني ما كانت صناعة الأدب موجودة: الناشر، الوكلاء الأدبيون، الوكلاء الثانويون، الوكلاء الثانويون الثانويون، المحاسبون، محامو الطعن، المؤسسات الأدبية، أساتذة الجامعات، الاطروحات، كتب النقد، مقالات عرض الكتب، صفحات الكتاب - كل هذه الصروح الواسعة، المتكاثرة هي سبب هذا الشخص الصغير، المعامل بتفضّل، المقموع وقليل الأجر.>)

لكن الآن في عصر التكنولوجيا الجديدة، سيتحتم على الصناعة (التي

لن تختفي) العمل بطريقة أخرى من أجل البقاء. مقالات في الانترنت، قصائد منقولة في مواقع الكترونية شخصية، كتب منشورة الكترونياً بدأت تتجنب الناشرين وبائعي الكتب. روايات تبادلية^(١٥٣) ترتاب في مفهوم التأليف ذاته. مَنْ سيثق بنصّ مصوّر بالسكان في سالامانكا، مستلم بالانجيل في ريسيف، متحول الى ملبورن، منشور في الاكوادور، مخزون بمفتاح رموز في سان فرانسيسكو؟ مَنْ هو في الواقع مؤلف ذاك النص المتعدد الأنواع؟ مثل الكثيرين من المتبرعين في بناء كاتدرائية قروسطية أو في انتاج فيلم هوليوودي، ستجد الصناعة الجديدة، بلاشك، سبلا للحصول على ربح من جهة ما، كنيسة أو شركة متعددة الجنسيات. وشخص دوريس ليسينغ الصغير القليل الأجر قد يكون عليه الاستقالة ليصبح حتى أكثر صغراً وأقل أجراً.

مخاوفنا تجعلنا ننسى أن أي نصّ، مع الاحترام لبلانشو، لا يتمتع أبداً بشيء يدعى <قيمة صافية>. كل نصّ هو، من الناحية الأساسية، نص متفاعل، متغير وفقاً لقارئ خصوصي مفرد، في ساعة خصوصية، وفي مكان خصوصي. كل قراءة مفردة تقود القارئ الى <لؤلؤ التفسير>، كما يسميه المؤرخ جان-ماري بايير. لا يمكن لأي قراءة أن تتفاداه، كل قراءة تضيف دورة الى التحليق المدوّخ. لم يكن هناك أبداً <كتابة صافية> أو <قراءة صافية>: في قراء ديدرو، يصبح الفعل مختلطاً مع الحديث؛ في دانييل ستيل مع المداعبة؛ في ديفو مع الريبورتاج؛ في آخريين مع الوصايا، مع النيمة، مع صناعة تأليف المعاجم، مع الفهرسة، مع نوبات إنفعال هستيري. لا يبدو أن هناك طراز بدئي افلاطوني لأي قراءة واحدة،

(١٥٣) (في الكمبيوتر) تبادل؛ تفاعلي: يسمح بنقل المعلومات من وإلى جهاز الكمبيوتر ومستهلمه.

مثلما لا يوجد طراز بدني لأي كتاب واحد. فكرة أن النصّ <سليبي> هي صادقة فقط في التجريد: من اللقائف الأولى الى عروض طوبوغرافيا الباوهاوس^(١٥٤)، من الألواح المسمارية الى الروايات الغارفيكية في وقتنا الحاضر، كل نصّ مسجل، كل كتاب في أي شكل ينطوي ضمنيا أو صراحةً على قصد جمالي. لم تشبه مخطوطة أبدا مخطوطة أخرى، كما لاحظ المفهرسون المجتهدون لمكتبة الاسكندرية، مُجبرين على إختيار نسخ <نهائية> للكتب التي كانوا يحفظونها، وفي تلك العملية عيّنا القاعدة المعرفية للقراءة: أن كل نسخة جديدة تحل محل النسخة السابقة، بما أنها لا بد أن تتضمنها بالضرورة. وبينما ضاعفت طباعة غوتنبرغ، بما يشبه معجزة الخبز والسمك الربانية، النص الواحد نفسه الى ألف مرة، باشر كل قارئ بإضفاء صفة فردية على نسخته بخريشات، لطخات، إشارات من أنواع شتى، لأن أي نسخة، حالما تُقرأ، لن تعود مماثلة لنسخة أخرى. كل هذه التغيرات الوافرة، كل هذه الأصناف المختلفة من النسخ التي تحمل بصمات، لم تمنعنا، مع ذلك، من الحديث عن (نسختي الخاصة بي) من «هاملت» أو «الملك لير»، ممّا مثلما نتحدث عن شكسبير <واحد وحيد>. ستجد النصوص الالكترونية طريقة جديدة للتعميم والتعريف، وسيجد النقاد الجدد مفردات سخية بما يكفي لملائمة إمكانية التغيير.

الخوف السلا داعي له من التكنولوجيا، الذي عارض يوما المخطوطة باللييفة، ويعارض الآن اللييفة بالمخطوطة. هو يعارض النصّ غير الملفوف على الشاشة بالصفحات المتعددة للكتاب الذي تحمله يد القارئ الانساني.

(١٥٤) مصطلح يعبر عن مدرسة فنية نشأت في ألمانيا كانت مهمتها الدمج بين الحرفة والفنون الجميلة أو الفنون التشكيلية.

لكن كل التكنولوجيا، سواء الطواحين الشيطانية، تشير نوبيلات^(١٥٥) الشيطانية، لها معيار إنساني؛ من المستحيل إستبعاد العنصر الانساني حتى من أكثر الوسائل التكنولوجية همجية. إنها من خلقنا، حتى لو حاولنا إنكارها (كما يمكن أن تقول الملكة الحمراء) (بيدينا الإثنتين). إدراك أن هذا المعيار الانساني، مثل فهم المعنى الدقيق لرسم راحة يد على جدران كهوف ما قبل التاريخ، ربما يفوق قدراتنا الحالية. ما نطلبه إذن هو ليس قارئاً انسانياً جديداً بل قارئ أكثر تأثيراً، قارئ سوف يُرجع للنص، الواقع في شرك الوسائل التكنولوجية، الغموض الذي يضيف اليه قدرة تنبؤية. ما نحتاجه هو ليس العجب من تأثيرات الواقع الافتراضي، بل ادراك عيوبه الحقيقية والنافعة، الصدوع الضرورية التي يمكننا الدخول منها الى فضاء لم يُخلق بعد. نحن بحاجة الى أن نكون أقل، لا أكثر، ميلاً الى الجزم، نحن بحاجة الى الشك أكثر. سؤال إن كان سيقى الكتاب، بالنسبة للقارئ الانساني المستقبلي، في شكله الحالي غير متغير هو سؤال تافه الى حد ما. أخمّن (بمجرد تخمين) ، أنه على العموم سوف لن يتغير على نحو متطرف لأنه مكيف بشكل جيد لمتطلباتنا - رغم ان هذه، حقاً، يمكن أن تتغير...

السؤال الذي أطره على نفسي بالمقابل هو هذا: في هذه الفضاءات التكنولوجية الجديدة، مع هذه التناجات الضعيفة التي ستعايش بلا شك مع (وفي بعض الحالات تحل محل) الكتاب، كيف سننجح في أن نبقي قادرين على التفريق، التذكر، التعلّم، التسجيل، الرقص، الدهشة، الجذل، التدمير، الابتهاج؟ بأي وسيلة سواصل بأن نكون قراء مبدعين بدلاً من مشاهدين سلبين؟

قبل سنوات، قال جورج شتاينر أن الحركة المعادية للكتاب ستؤدي بالقراءة إلى العودة إلى مسقط رأسها وسوف لن يكون هنالك بيوت قراءة مثل المكتبات الرهبانية القديمة، حيث سيذهب أولئك الذين منّا الساعين وراء كتاب عتيق فيجلسون ويقرأون بصمت. شيء من هذا القبيل يحدث كل يوم في دير الصليب الأقدس في جنوب شيكاغو، لكن ليس بالطريقة التي يتخيلها شتاينر: الرهبان هنا، بعد صلوات الصباح، يشغلون كومبيوتراتهم ويروحون يعملون في حجرات النسخ مثل أسلافهم قبل ألف عام، ناسخين ومفسرين وخازنين النصوص للأجيال القادمة. وحتى القراءة التعبدية، وهي شأن خصوصي، سوف لن تمارس في تكتم؛ ستصبح بدلا من ذلك مسكونية. الرب نفسه يمكن أن يتم الوصول إليه من خلال موقع <ويلنج وال> لقراء العهد القديم، أو من خلال موقع <بابا الفاتيكان> لقراء العهد الجديد.

لهاتين الرويتين من القراءة، أود أن أضيف ثلاثة أخرى، تخيلها قبل زمن ليس بالطويل راي برادبوري للمستقبل غير البعيد كثيرا.

● في واحدة من قصص مجموعة «الوقائع المريخية»، قصة «ستهطل امطار ناعمة»، منزل مؤتمت بالكامل يقدم لساكنيه كتسليية مسائية قراءة قصيدة، عندما لا يتلقى المنزل أي استجابة يختار هو بنفسه قصيدة، غير واع ان كل الأسرة كانت أبيدت في حرب نووية. هذا هو مستقبل القراءة من دون قراء.

● قصة أخرى، «أوشر ٢» هي عرض وقائع حياة شخص شجاع محب لادغار ألن بو في عصر لا يُعد فيه الخيال مصدرا للفكر بل شيئا حقيقيا خطرا. بعد أن تحرّم أعمال بو، يبنى قارئ شغوف بيتا عجيبا وخطرا كمقام لبطله، يدمر به معا أعداءه والكتب التي نوى الانتقام منها. هذا هو مستقبل قراء دون قراءة.

● الثالثة، الأكثر شهرة، هي في «فهرنهايت ٤٥١» وتصور مستقبلا تُحرق فيه الكتب ومجموعة من مجبي الأدب كانوا حفظوا عن ظهر قلب كتبهم المفضلة، حاملينها في رؤوسهم هنا وهناك مثل مكبات سيارة. هذا هو مستقبل يكون فيه القراء والقراءة، من أجل البقاء، تابعين لمبدأ أوغسطين ويصبحون القارئ والمقروء معا.

القراءة المؤتمتة التي لا تتطلب قراء؛ فعل القراءة المتروك للمهوسين المحافظين الذين لا يؤمنون بالكتب لكونها قوة مهددة بل لكونها أماكن للحوار؛ كتب منقولة الى الذاكرة ومحمولة هنا وهناك حتى يتهاوى العقل وتلاشى الروح... هذه السيناريوهات تلائم قرننا الجديد: نهاية الكتب مقابل نهاية الزمن، بعد نهاية الألفية الثانية. في نهاية الألفية الأولى، أحرق الآداميون^(١٥٦) مكباتهم قبل الانضمام الى اخوتهم في الاستعداد ليوم القيامة كي لا يحملوا معهم حكمة ضارة الى مملكة الفردوس الموعودة.

مخاوفنا هي مخاوف مستوطنة، متجذرة في زمننا. إنها لا تتفرع في المستقبل الذي لا سبيل الى معرفته؛ إنها تطلب جوابا نهائيا، هنا وفي الحال. (البلاهة)، كتب فلوير، (تكمن في الرغبة بخاتمة). وهذا حق. كما يعرف كل قارئ، النقطة أو السمة الجوهرية لفعل القراءة، الآن ودائما، هي أنها لا تنزع الى نهاية قابلة للتنبؤ، الى خاتمة. كل قراءة تطيل أخرى، وهي بدأت قبل آلاف السنين ولا نعرف عنها شيئا؛ كل قراءة تظهر ظلها على الصفحة التالية، تضيف عليها محتوى وقرينة. بهذه الطريقة تنمو القصص، طبقة إثر طبقة، كالجلد بالنسبة للمجتمع الذي يُحفظ تاريخه من خلال القراءة. في رسم

(١٥٦) Adamites ، هم الموالون لطائفة مسيحية قديمة (اعتبروا فيما بعد هراطقة من قبل الكنيسة السائدة) إزدهرت في شمال افريقيا في القرون الثاني والثالث والرابع.

كارباتشو يجلس او غسطين، متحفزا مثل كلبه، مع قلمه في حالة تأهب،
وأمامه الصفحة الالامعة كشاشة، ناظرا بإستقامة في الضوء، مصغيا. الغرفة،
الأدوات تواصل التغير، الكتب على الرف مفصولة عن أغلفتها، النصوص
تروي قصصا بأصوات لم تولد بعد.

الجزء السادس الكتب مهنة

(أريد شراء بيض، من فضلك)، قالت آليس بخفر. (كيف تبيعه؟)
(الواحدة بخمسة بنس وربع - الإثنان بنسين)، أجاب الخروف.
(إذن بيضتان أرخص من بيضة واحدة؟) قالت آليس بنبرة دهشة،
بينما هي تخرج محفظتها.
(لكن بشرط أن تأكليهما معا، إن إشتريت إثنين)، قال الخروف.

«عن المرأة» الفصل ٥



قراءة بالقلوب

(أتعرفين لغات؟ ماذا تعني كلمة fiddle-de-dee^(١٥٧) بالفرنسية؟)
(هذه الكلمة ليست انكليزية)، أجابت آليس بوقار.
(مَنْ قال إنها كذلك؟) ردت الملكة الحمراء.

«عبر المرأة» الفصل ٩

الى كريستين لو بوف

خلال فترة بين عامي ١٩٩٢ و ١٩٩٣، اشتغلت على ترجمة ثلاث قصص لمارغريت يورسنار. القصص المنشورة في الفرنسية تحت عنوان «Conte blue»، الذي تُرجم في الانكليزية الى «حكاية زرقاء»، هي من الأعمال المبكرة للكاتبة التي باتت في أواخر حياتها صاحبة اسلوب بارع. على نحو ممكن فهمه، إذ أنها كُتبت بطريقة مفعمة بالحيوية وبمعرفة تامة بعمر الشباب، تشرّد القصص بين وقت وآخر من الأزرق الداكن الى الارجواني الفاتح. بما أن المترجمين، بخلاف الكتاب وبخلاف الرب نفسه، لهم القابلية على تصحيح أخطاء الماضي، بدا لي مشروعاً متحذلقاً أن أحافظ على كل تجعّد وزخرفة نص يورسنار الشاب، مشروعاً معّداً لآركيولوجيي الأدب أكثر مما هو لعشاق الأدب. علاوة على ذلك، اللغة الانكليزية هي أقل صبراً مع الحيوية المفرطة من الفرنسية. ولهذه الأسباب

(١٥٧) تُستخدَم للتعبير عن الانزعاج، اللامبالاة الرافضة، أو الازدراء.

كنت في مرات قليلة – mea culpa, mea maxima culpa^(١٥٨) – أجز بصمت صفة هنا أو أقلّم تشبيها هناك.

أجاب فلاڤمير نابوكوف، ردًا على نقد صديقه ادموند ويلسون لإنتاجه ترجمة لـ «يوجين اونيجين» (بتأليل صغيرة وما إلى ذلك)، أن مهنة المترجم ليست هي تحسين الأصل أو التعليق عليه بل إعطاء القارئ الجاهل بلغة نصًا معاد تأليفه في كل الكلمات المرادفة لكلمات أخرى. من الواضح أن نابوكوف يعتقد (برغم أنني أجد من الصعب تخيل هذا الحرفي البارع يقصد ذلك) أن اللغات هي (مرادفة) في المعنى والصوت معًا، وأن ما هو متخيّل في لغة يمكن أن يكون متخيّلًا في لغة أخرى – دون أن يحدث خلق جديد بالكامل. لكن الحقيقة هي (كما يكشف ذلك كل مترجم عند بداية الصفحة الأولى) أن طائر العنقاء المتخيّل في لغة هو لا أكثر من دجاجة حظيرة في لغة أخرى، ولإضفاء المهابة على طير وُلد من رماده، يمكن أن تحتاج اللغة المختلفة إلى وجود مخلوق مختلف، مقتطف من مؤلفات رمزية عن الحيوانات وعاداتها تمتلك مفاهيمها الخاصة عن الغرابة. في الانكليزية، على سبيل المثال، كلمة عنقاء <phoenix> ما زال لها رنينًا مثيرًا للعواطف، برّياً، في الاسبانية، <ave> <fénix> هي جزء من لغة طنانة موروثه من القرن السابع عشر.

في بداية العصور الوسطى، كانت الترجمة [translation] (من صيغة الزمن الماضي لفعل <transfer> في اللاتينية، «ينقل، يحوّل») تعني نقل رفات قديس من مكان إلى آخر. كان هذا النقل أحياناً غير مشروع، كما حين تُسرَق البقايا المقدسة من مدينة وتُنقل من أجل مجد أعظم لمدينة

(١٥٨) <هذا خطأي، خطأي الفادح>، باللاتينية في الأصل.

أخرى، وعلى هذا النحو نُقل جثمان سان ماركو من القسطنطينية الى فينيسيا، مخفيا تحت عربة مملأى بالخنازير، حيث رفض الحراس الأتراك على أبواب القسطنطينية لمسها. نقل شيء نفيس وجعله ملكا لإمرئ بأي وسيلة ممكنة: هذا التعريف يفيد فعل الترجمة الأدبية ربما أفضل من تعريف نابوكوف.

ما من ترجمة هي بريئة أبدا. كل ترجمة تتضمن قراءة، اختيارا للموضوع وتفسيره معا، رفضا أو قمعاً لنصوص أخرى، إعادة تعريف بتعابير مفروضة من قبل المترجم، الذي، انتهازا للفرصة، يغتصب دور المؤلف. بما أن أي ترجمة لا يمكن أن تكون نزيهة، مثلما لا يمكن لأي قراءة أن تكون غير متحيزة، فإن فعل الترجمة يحمل معه مسؤولية تتوسع خارج حدود الصفحة المترجمة، لا فقط من لغة الى لغة بل غالبا داخل نفس اللغة، من نوع الى نوع، أو من رفوف أدب الى رفوف أدب آخر. في هذا، ليست كل <الترجمات> معترف بها بالمعنى الدقيق: حين حوّل تشارلز وماري لامب مسرحيات شكسبير الى حكايات نثرية للأطفال، أو حين ساقّت فرجينيا وولف نُسخ كونستانس غارنيت لثور جنيف (في قطيع من الأدب الانكليزي)، فإن هذا <الإحلال> للنص في بيوت الحضانة أو في المكتبة البريطانية لم يكن يعتبر <ترجمة> في المعنى الإتيمولوجي. لامب أو وولف، كل مترجم يقنّع النص. بمعنى آخر، جذابا كان أو لم يكن.

لو أن الترجمة هي ببساطة مسألة تبادل، لما قدمت فرصا كثيرة لتحريف ورقابة (أو تحسين وتنوير) أكثر مما يقدمه النسخ طبق الأصل، أو، في أحسن حالاتها، ما يقدمه النسخ الرهباني. لكن الأمر ليس على هذا النحو. لو سلّمنا بأن كل ترجمة تتم ببساطة من خلال نقل النص الى لغة أخرى، مكان آخر، وزمان آخر، تغيّره الى الأفضل أو الأسوأ، يجب علينا إذن التسليم أيضا بأن كل ترجمة - حَرْفية، تعيد الرواية بشكل آخر،

تصنّف من جديد - تضيف للنص الأصلي قراءة prêt-à-porter^(١٥٩)،
تعليقا ضمنيا. وهنا يبدأ الرقيب.

واقع أن الترجمة يمكن أن تخفي، تحرف، تكبت، أو حتى تقمع النص
هو واقع مُدرّك ضمنيا من القارئ الذي يقبل بها كونها <نسخة> من
الأصل، عملية وصفها جواكيم دو بيلاي في ١٥٤٩، في كتابه «Défense
et exemple de la langue française»: (وماذا أقول عن أولئك
الذين يدعون على نحو ملائم بالخونة أكثر مما يدعون بالترجمين، حيث
هم يخونون أولئك الذين ييغون الكشف، مفسدين مجدهم، ومغرين القراء
الجهلة للقراءة بالمقلوب؟)

في فهرست الكتاب الرائد لجون بوزويل عن اللوطة في القرون
الوسطى، «المسيحية، التسامح الاجتماعي واللوطة»، نقرأ في باب
<الترجمة>، (أنظر الترجمة الخاطئة) - أو مادعا بوزويل (التزييف المتعمد
للمعطيات التاريخية). الشواهد على الترجمات المطهرة للكلاسيكيات
الاغريقية والرومانية هي وفيرة جدا على تلخيصها وتنوّع من تغيير
لضمير شخصي يحجب على نحو مقصود الهوية الجنسية لشخصية الى
قمع النص بأكمله، مثل كتاب «آمورس» للوقياني^(١٦٠) زائف، الذي شطبه
توماس فرانكلين من قائمة ترجمته الانكليزية لأعمال المؤلف لأنه يتضمن
حوارا تلميحيا وسط مجموعة من الرجال عن ما اذا كانت النساء أو الأولاد
هم مرغوبين جنسيا أكثر. (لكن حين تكون هذه المسألة، على الأقل في

(١٥٩) المعنى الحرفي لهذه العبارة، التي وردت في الأصل بالفرنسية، هو: <جاهزة
للارتداء>.

(١٦٠) نسبة الى لوقيان السميساطي، أديب وبلغ عاش في القرن الثاني الميلادي،
عُرِف بكتاباتهِ في اللغة اليونانية القديمة.

هذه الفكرة، مقررة منذ زمن طويل لصالح السيدات، لا تبقى حاجة للمزيد من النقاش)، كما كتب الرقيب فرانكلين.

(يمكننا فقط حظر ذلك الذي نستطيع أن نسميه)، كتب جورج شتاينر في «ما بعد بابل». طوال القرن التاسع عشر، كانت النصوص الكلاسيكية الاغريقية والرومانية موصى بها للتعليم الاخلاقي للنساء لكن فقط حين كانت تنقّى في الترجمة. جعل الكاهن جي ديليو بورغون هذا صريحاً عندما كان يعظ في ١٨٨٤، من على منبر النيو كوليج، او كسفورد، ضد السماح للنساء بدخول الجامعة، حيث سيمكّنها دراسة النصوص بأصولها. (إن كانت ستبارى بنجاح مع الرجل في سبيل >المقام الرفيع<)، كما كتب الكاهن الهيب، (فأنت مضطر أن تضع بين يديها بلا تحفظ الكتاب الكلاسيكيين من العصور القديمة - بمعنى آخر، عليك أن تعرّفها على الأشياء الفاحشة في الأدب الاغريقي والروماني. أيمكنك جدياً الإقدام على هذا؟ ألن يصبح جزء من برنامجك تدريس تلك الروح الجميلة بقذارة حضارة العالم القديم، تعريف العذارى في ريعان شبابهن بمئة شيء مقيت أجدر بالنساء في أي عمر (وكذلك الرجال، إن أمكن ذلك) أن يكنّ بدونه ألف مرة؟)

من الممكن مراقبة لا فقط كلمة أو سطر من نص عبر الترجمة بل أيضاً ثقافة بكاملها، كما حدث مرارا طوال القرون مع الشعوب الخاضعة. نحو نهاية القرن السادس عشر، على سبيل المثال، كان الجزويت مفوضين من قبل ملك اسبانيا فيليب الثاني، بطل الاصلاح المضاد، باتباع خطوات الفرانسييسكان وتوطين أنفسهم في الغابات التي هي الآن باراغواي. من ١٦٠٩ حتى طردهم من المستعمرات في ١٧٦٧، أنشأ الجزويت مستوطنات للسكان المحليين الغوارانيين، مواطن مسوّرة تدعى

<reducciones>^(١٦١) لأن الرجال، النساء، والأطفال الذين سكنوها كانوا <مُختزلين> الى عقائد الحضارة المسيحية. الفرق بين المقهورين والقاهرين كان لا يمكن، بأي حال، التغلب عليه بسهولة. (ما يجعلني وثيا في نظرك)، قال شامان غواراني لواحد من المبشرين، (هو ما يمنعك من أن تكون مسيحيا في). أدرك الجزويت أن الحديث المؤثر تطلّب تبادلية وأن فهم الآخر كان المفتاح الذي سيتيح لهم الحفاظ على الوثنيين داخل ما كان يدعى، بالإستعارة من مفردات الأدب الصوفي المسيحي، <الأمر الخفي>. الخطوة الأولى في فهم الآخر كانت تعلّم وترجمة لغة الآخر.

أي ثقافة هي معرفة بذلك الذي يمكن تسميته؛ لأجل الرقابة، على الثقافة الغازية أن تمتلك أيضا مفردات تسمي تلك الأشياء عند الآخر. لذا، الترجمة الى لسان الفاتح تحمل داخلها دائما خطر التمثل أو المحق؛ الترجمة الى لسان المقهورين، تحمل خطر الإخضاع أو التقويض. هذه الحالات الفطرية للترجمة توسع الى كل تنوعات اللاتوازن السياسي. الغوارانية (ما زالت اللغة المنطوقة، وإن بشكل متغير كثيرا، من قبل أكثر من مليون بارغواني) كانت حتى وصول الجزويت لغة شفاهية. حدث حينئذ أن الفرنسيكاني فراي لويس دي بولانيوس، الذي كان السكان الأصليون يدعونه <ساحر الرب> بسبب موهبته في اللغات، ألف أول معجم غواراني. واصل عمله وأتمه الجزويتي انتونيو رويز دي مونتويا، الذي منح بعد أربعة سنوات من العمل الشاق كتابه الكامل عنوان «Tesoro de la lengua guaraní» («كنوز اللغة الغوارانية»). في مقدمة لتاريخ التبشير الجزويتي في امريكا الجنوبية، كتب الروائي البارغواني اوغستو روا باستوس أنه لكي يؤمن السكان الأصليون بعقيدة المسيح، احتاجوا، قبل

(١٦١) <المختزلين>، بالاسبانية في الأصل.

كل شيء، الى أن يكونوا قادرين على تعطيل أو تغيير أفكارهم السلفية عن الحياة والموت. مستخدمين الكلمات الغوارانية الخاصة بهم، ومستفيدين من توافقات معينة بين المسيحية والديانات الغوارانية، ترجم الجزويت الأساطير الغوارانية كي يمكنهم التكهن أو اعلان حقيقة المسيح. الأب الأول، نياماندو، الذي خلق جسده الخاص به وصفات ذلك الجسد من السديم الأصلي، أصبح الرب المسيحي من كتاب سفر التكوين؛ توبا، الولد الأول، إله رئيسي في الباثيون الغواراني، أصبح آدم، الرجل الأول؛ العصي المتقاطعة، yvyrá yuasá، التي يُعتقد في الكوزمولوجيا الغوارانية أنها تثبت مملكة الأرض، أصبحت الصليب المقدس. ولأن العمل الثاني لنياماندو كان خلق العالم، كان الجزويت قادرين بطريقة حاذقة على أن يضيفوا على الكتاب المقدس، المترجم الى الغوارانية، وزناً إلهياً، لائقاً.

في ترجمة اللغة الغوارانية الى الاسبانية، أضفى الجزويت على تعابير معينة تشير الى سلوك اجتماعي مقبول وحتى جدير بالثناء بين السكان الأصليين دلالة ضمنية تلائم منظور الكنيسة الكاثوليكية والبلاط الاسباني. الأفكار الغوارانية عن الشرف الشخصي، عن الإمتنان الصامت عند قبول هدية، عن سمات مميزة مثل معارضة معرفة تعميمية، وعن استجابة اجتماعية لتغيرات هامة وأساسية في الفصول وفي العمر، كانت مترجمة بطريقة فظة ومتوانية الى كلمات مثل <كبرياء>، <عقوق>، <جهل>، و<تقلب>. هذه المفردات سمحت للرحالة مارتن دوبريزهوفر الفيني التامل، بعد ستة عشرة عاما من طرد الجزويت في ١٧٨٣، في كتابه «Geschichte der Abiponer» («تاريخ شعب الايبونر»)، حول الطبيعة الفاسدة للغوارانيين: (مزاياهم الكثيرة، التي لا بد أنها تنتمي الى كائنات عاقلة، مؤهلة للثقافة والتعليم، تفيد كواجهة للبنى الشاذة في الأعمال نفسها. هم يبدون مثل بشر اوتوماتيكيين إتحدت في صنعهم عناصر من كبرياء، عقوق،

جهل، وتقلب. من هذا المصادر الرئيسية يجري جدولا من كسل، ثمالة، عجرفة، وارتباب، مع الكثير من الاعتلالات العقلية الأخرى التي تسفّه طبيعتهم الأخلاقية).

برغم ادّعاءات الجزويت، لم يساهم النظام الجديد من العقائد في سعادة السكان الأصليين. كاتباً في عام ١٧٦٩، وصف المستكشف الفرنسي لوي انتوان دو بوغينفيل الشعب الغواراني بهذه الكلمات المقتضبة: (هؤلاء الهنود هم قدر محزن. مرتعدون دائماً تحت عصا سيد صارم ومتحذلق، ليس لهم أي ملكية وهم عرضة لحياة شاقة رتابتها كافية أن تقتل من الملل. لذلك فهم حين يموتون لا يشعرون بأي أسف على مغادرة هذه الدنيا)..

في وقت طرد الجزويت من باراغواي، أمكن للمؤرخ الاخباري الاسباني فرنانديز دي اوفيدو القول عن اولئك الذين كانوا <حضرّوا> الشعب الغواراني ما قاله البريطاني^(١٦٢)، كالغاكوس، بعد الاحتلال الروماني لبريطانيا: (الرجال الذي خلدوا هذه الأعمال سمّوا هذي الأماكن المفتوحة <هادئة>. أشعر انها أكثر من هادئة - إنها مدمرة).

عبر التاريخ، كانت الرقابة في الترجمة لبست أيضاً لبوساً أكثر مكرراً، وفي عصرنا، في أقطار معينة، الترجمة هي واحدة من الوسائل التي يكون بها مؤلفون <خطرون> خاضعون الى تطهير. (البرازيلي نيليدا بينون في كوبا، المنحط أوسكار وايلد في روسيا، المؤرخون الأخباريون من السكان الأصليين في الولايات المتحدة وكندا، الولد الفرنسي الفظيع جورج باتاي في اسبانيا فرانكو، كانوا نُشِروا في نسخ مقطّعة. وبرغم كل نيّاتي

(١٦٢) أحد أبناء واحد من الشعوب التي سكنت بريطانيا قبل الغزوات الانكلوساكسونية. [المورد]

الحسنة، ألا يمكن أن تُعتبر نسختي من يورسنار رقابية؟) غالباً، المؤلفون الذين قد تُقرأ آراءهم السياسية بانزعاج هم ببساطة غير مترجمين والمؤلفين الذين لهم أسلوب صعب هم أما مهمّلين لصالح آخرين أسهل فهما أو محكومين بترجمات ضعيفة أو خرقاء لأعمالهم. مع ذلك، ما كلّ ترجمة هي فساد وغش. أحياناً، يمكن لثقافات كاملة أن تُنقذ بواسطة الترجمة، وتصبح مساعي المترجمين الوضيعة الجهيذة مسوغة. في كانون الثاني ١٩٧٦، خرّ على ركبتيه المعجمي الأمريكي روبرت لاولين أمام حاكم مدينة زيناكانتان في جنوب المكسيك ماسكا كتاب إستغرق من لاولين أربعة عشرة عاماً لإنجازه: معجم تزوزيل الكبير الذي حوّل الى الانكليزية لغة المايان التي يتحدثها ١٢٠ ألف من شعب الشايان، والمعروفين أيضاً بـ <شعب الخفافش>. وهو يقدم المعجم الى التزوزيل الأكبر سناً، قال لاولين، متحدّثاً باللغة التي كان سجّلها بكثير من الجهد والعناية، (إن جاء أي أجنبي وقال لك أنت هندي أبله، غبي، أرجوك أن تظهر له هذا الكتاب، وتريه الثلاثين ألف كلمة من معرفتكم، فكر كم).

لا بد أن، يجب أن يكون، هذا وافيا.

المساهم السري

(ربما أنت تهزأين من <ذلك>)، قال الصوت الصغير قرب أذنها: (شيء عن <سترغب لو استطعت> كما تعرفين).
(لا تسخر هكذا)، قالت، ناظرة حولها عبثا لترى من أين يأتي الصوت. (إن كنت متحمسا جدا لسماع مزحة، لماذا لا تأتي بواحدة بنفسك).

« عبر المرأة » الفصل ٣

في ١٩٦٩، سافر تيموثي فيندلي للعمل مع محرره الامريكي على الواح الطباعة لروايته الثانية، «بلاء الفراشة». لم يكن الناشرون الكنديون متأثرين بعد بجهود هذا الممثل المتحوّل الى كاتب، لكن شركة النشر الامريكية فايكنغ كانت عبّرت عن اهتمامها بهذا المؤلف الناشئ. المحرر المكلف بتحرير كتاب فيندلي، كان كورليس أم سميث، معروف بإسم <كورك>، الذي كان أيضا محرر رسائل جيمس جويس. قرأ سميث «بلاء الفراشة»، وقائع انحطاط أسرة هوليوودية غموضجية ذات خلفية المانية نازية، ورغم أنه أعجب بالكتاب كثيرا، لم يكن راضيا عن ناحية واحدة منه: أراد أن يعرف <معنى> الفراشات في القصة ونصح فيندلي بشدة أن يجعل هذا واضحا. كان فيندلي شاب، قليل التجربة، ويخشى غضب ناشره الذي كان يرغب كثيرا العمل معه، فأذعن لاقترح سميث. عمِل على الكتاب من أجل أن يفسّر الفراشات، فظهرت الرواية بالوجه المطلوب تحت إسم دار فايكنغ.

المسألة غير العادية لهذه الحكاية هي أن أغلب القراء الامريكيين الشماليين سوف لن يرونها غير عادية. حتى معظم كتاب الأدب الروائي

قليلى التجربة يعرفون أن مخطوطاتهم لا بد أن تمرّ ذات يوم على أقلام محترفين معروفين بـ <المحررين>، الذين تستخدمهم دور النشر لقراءة الكتب لإبداء الرأي وتقديم النصائح بالتغييرات التي يعتقدون انها ملائمة. (هذا المقطع الذي تقرأه الآن سوف لن يكون المقطع الأصلي المكتوب، إذ لا بد أن يخضع لتحقيق المحرر؛ في الواقع، عندما كانت النسخة الأولى من هذا المقال منشورة في مجلة الساتردى نايت، كانت هذه الجملة محذوفة بالكامل).

الكتاب، المشهورين بقلقهم على مهنتهم، راغبون عن الحديث حول هذه المساعدة الالزامية ربما فقط بتعابير عامّة أو غير مخصصة للنشر. يزخر الأدب المعاصر بأمثلة عن سوء التصرف والترميم معا، لكن الكتاب يفضلون أن يبقى هذا التدخل سرا - وهم محقون. في آخر الأمر أي عمل روائي هو عمل الكاتب الخاص به، ولا بد أن يُنظر اليه بهذه الطريقة. الكتاب (ويوافق على هذا محرروهم) ليسوا بحاجة الى جعل العالم يعرف عن كل الترقيع الناجم عن هذا التعاون. يريد الكتاب أن يكونوا هم المنتجون الوحيدون.

على كل حال، إخفاء هذا التحفظ هو مفارقة. الكاتب يعرف نفسه بأنه سيكون المؤلف الوحيد لنص، شاكّا قليلا بوجوده ومتحيرا أكثر بقليل بالغموض الذي يتضمنه، ويعرف أيضا أنه قبل أن يكون النص منشورا سيكون عرضة للتحقيق المحترف، وأن الأجوبة المقدّمة والمقترحة ستكون مقبولة؛ هو بذلك يتخلّى، على الأقل جزئيا، عن حق الإنفراد بالتأليف. قبل الخروج الى العالم، كل كاتب روائي في امريكا الشمالية (وأغلب كتاب الكومينولث البريطانية) ينال، اذا جاز القول، مقعد السيارة الخلفي الأدبي.

حرفة المحرر ليست قديمة جدا أو منتشرة كما يمكن أن يفترض الجمهور الانكلوساكسوني. في بقية العالم هي غير معروفة على نطاق واسع: حتى في انكلترا، ظهرت هي بعد قرنين ونصف تقريبا من إختراع الطباعة. يعطى معجم او كسفورد الانكليزي عام ١٧١٢ كتاريخ لبداية مهنة المحرر (editor)، بوصفه الشخص (الذي يهئ للطبع عملا أدبيا كتبه مؤلف آخر)، وهو مصطلح إستخدمه جوزيف اديسون في الاسبكتاتور لتعيين شخص يعمل على مادة كان مؤلفها أما أنجزها أو تركها ناقصة. ربما هذا كان المعنى الذي في ذهن وليام هازليت، الذي قصد اعادة توكيد مسؤولية الكاتب الوحيدة على النص، عندما لاحظ، (إنه من المستحيل تماما إقناع محرر بأنه لاشيء). المحرر، المفهوم بصفته (شخص يعمل مع المؤلف على <صياغة> عمل روائي)، لم يدخل التاريخ حتى وقت متأخر، في العقود الأولى من القرن العشرين. قبل ذاك كان هناك فقط اشارات مشورة عن نصيحة تحريرية: ايراسموس يقترح على توماس مور قراءة «يوتوبيا»، تشارلز ديكنز، كمحرر في مجلة هاوز ووردز، ينصح ويلكي كولنز بحبكة، الى آخره.

للعثور على محرر ناضج في المعنى المعاصر كأن علينا الانتظار حتى سنوات العشرينات، حين ظهرت في نيويورك الشخصية التي هي الآن اسطورة: ماكسويل بيركنز، محرر أف سكوت فترزجيرالد، ارنست همينغواي، ارسكين كالدويل، وتوماس وولف. بناء على كل ماورد، كان بيكنز محررا سخيا، متحمسا بإحترام لما كان يعتقده مقاصد المؤلف - رغم أن دافعه السامري منعنا من معرفة ما كانت تبدو عليه مخطوطات توماس وولف قبل أن يختزلها الى شكل قابل للنشر. مع بيركنز، يكتسب المحرر إحتراما ومرتبة قديس حامي. (يمكن أن يقول البعض أن القديس الحامي للمحررين لا بد أن يكون السلاب الاغريقي بروكروستس، الذي كان

يضع ضحاياه على سرير من حديد ويسط أجسادهم عليه ويقطع الأجزاء المتدلية حتى يناسبوا بالضبط حجم السرير).

للقارئ العادي، المهمة الدقيقة لأي محرر هي شيء غامض. في كراسة صغيرة بتوقيع أقلام مختلفة، «المؤلف والمحرر: دليل عمل» (١٩٨٣)، حاول ريك آرشولد، محرر كندي متميز يعمل بالقطعة، الشرح: (للمحررين عدة وظائف)، يكتب، (تفاوت في العدد وفقا لحجم وتعقيد دار النشر. يمكنهم تضمين حقوق مكتسبة في مشروع نشر كتاب؛ بيع حقوق اضافية؛ تطوير خطط للتشجيع والتسويق؛ كتابة نسخة لأغلفة الكتب؛ ... الاشراف على الانتاج؛ وتصحيح البروفات الطباعية. و، بالطبع، التحرير). هذا لا يفيدنا كثيرا. لو تركت جانبا المناطق المتخصصة في النشر أمثال الكتب المدرسية، المجلات، والأدب غير الروائي التقني، ماذا يفعل المحررون بالضبط عندما يقولون أنهم <يحررون>؟

جزء واحد على الأقل من وظيفة المحرر، شيء يُؤدَّى من قبل (محرر مخطوطة أو مادة معدة للطبع)، يخصّ ببساطة مراجعة الوقائع، التهجئة، النحو، المسائرة مع الأسلوب المفضل لدار النشر في استعمال النقط والفواصل، الخ، وطرح أسئلة منطقية: هل أنت مدرك بأن شخصيتك هي في سن الخامسة عشرة على الصفحة ٢١ وثمانية عشرة على الصفحة ٣٤؟ أي كان مقدار الأجر الذي يتقاضاه المحرر، فهو من المحتمل غير كافٍ لمكافأة كل هذه المراجعة والمراجعة الاضافية غير المحمودة.

مع هذا، حتى هذه الناحية من العمل في التحرير، مهما بدت ضرورية، تنطوي على احتمالية أذى. الكاتب الذي يعرف أن نصّه سيُعاين من قبل محرر ربما يرى من الملائم ترك التناغم الأدق دون عناية، لأن المحرر سيحاول في أي حال أن يناغم النص لما يبدو مناسباً لأذنه الحرفية. توماس

وولف، وهو خاضع لتحرير بيركنز، كان يرمي ببساطة مخطوطته على الأرض حين ينتهي منها، لكاتب الآلة الطباعة كي يجمعها وللمحرر كي يقطع ويلصق. تدريجياً يجازف الكاتب لا بروية نفسه حاملاً عمله الى مكان لا يمكنه الذهاب أبعد منه (لا منهيّا نصّه بل <هاجراً> له، حسب عبارة بول فاليري الشجاعة) بقدر ما يرى نفسه حاملاً نصّه الى عتبة صف مدرسي لا غير حيث سيفحص المعلم الهجاء والنحو.

تحرير المخطوطة (copyediting)^(١٦٣)، إذن، هو جزء مقبول من وظيفة المحرر. في نقطة معينة من التاريخ، ربما حتى قبل زمن ماكسويل بيركنز، تجاوز المحرر الأسئلة النقدية حول التهجي الى الأسئلة النقدية حول المعنى، وبدأ يرتاب بمعنى الفراشات. على نحو خفي، بات مضمون الأدب الروائي من مسؤولية المحرر.

في كتاب «حديث المحررين عن التحرير: نظرة من الداخل عمّا يفعله المحرر بالفعل» (جمعه جيرالد غروس)، المحرر، بائع الكتب، والمؤلف ويليام تراغ، كان له هذا القول حول ما يجعل المحرر محرراً: (المحرر، العامل الكفوء للكتب يجب أن يقرأ. كان يجب أن يقرأ منذ بداية طفولته. قراءته يجب أن لا تنقطع. التوق الى المادة المطبوعة هو شيء بايولوجي، ضرورة فكرية عميقة؛ الحاجة يجب أن تكون في الجينات). باختصار يجب ان يكون المحرر قارئاً.

هذا صحيح تماماً. على المحرر أن يأخذ هذه الوظيفة على عاتقه أو لا يحبر على الإطلاق. لكن هل يمكن لأي شخص أن يقرأ دون أن تغلبه ميوله الشخصية؟ لأنه من أجل تسويق التطفل على نص بكر لمؤلف،

(١٦٣) تحرير نصّ جاهز للطباعة بمراجعة محتوياته ودقته فقط. [أو كسفورد]

على المحرر بالتأكيد أن لا يكون فيليكس تشاكل الذي ينتهج بالنهايات السعيدة أو دولوريس لاكريموس التي تفضل أن تكون نهاياتها مريرة. يجب أن يكون المحرر قارئاً افلاطونياً؛ يجب ان يجسّد <القارئية>؛ يجب أن يكون قارئاً بوضع خطين تحت هذه الكلمة.

مع ذلك، أيمكن حقاً لقارئ مثالي أن يساعد الكاتب؟ كما يعرف كل قارئ، الأدب هو فعل تقاسم المسؤولية. ومع هذا افترض أن هذا الفعل التبادلي يتيح لنا معرفة الهدف الذي وضعه الكاتب لنفسه، هدف هو في أغلب الأحوال غير مكشوف حتى للكاتب، هو أما افترض ساذج أو متعجرف على نحو أحقق. لا يمكن إعادة صياغة نص مؤلف آخر فالكتاب هو ما هو عليه. سواء أكان الكاتب بلغ ما قصده، أو كان يعرف ما يريد بلوغه، بغض النظر عما يظهر بين دفتي الكتاب، هو غموض لا يستطيع أحد، ولا حتى الكاتب، الاجابة عليه. السؤال غير ملائم تماماً لأن الثراء والغموض هما، كما أعتقد، الانجازان الحقيقيان للأدب. (أنا لا أقول أن هذا غير موجود في كتابي)، يعترف الروائي والشاعر الايطالي شيزاري بافيزي في ردّ على ناقد أشار الى ثيمة ميتافيزيقية في عمله. (انا فقط أقول أنني لم أضعه هناك).

عندما يحاول المحررون تخمين <قصد> مؤلف (ذلك المفهوم البلاغي المخترع من قبل سانت توماس الاكوينى في القرن الثالث عشر)، عندما يسألون المؤلف عن معنى مقاطع معينة أو عن السبب وراء أحداث معينة، فإنهم يفترضون أن عملاً من الأدب يمكن أن يُختزل الى مجموعة من قواعد أو يُفسّر في خلاصة وقائع أساسية. هذا الحث، هذه التمارين المختزلة هي فعلاً تهديد، لأن الكاتب يمكن (كما فعل فيندلي) أن يبالي ويقلب التوازن الدقيق لابداعه. أكبر عمراً، أكثر تجربة، أقل خوفاً من أن ينفر ناشره، ممرّد فيندلي في النهاية: في عام ١٩٨٦ عدّل «بلاء الفراشة»،

حاذفا التفسير، ونُشرت النسخة الجديدة (لا هي أفضل ولا أسوأ، هي ببساطة النسخة الأصلية) في فاينكنغ بنغوين.

التهديد، على كل حال، هو ليس عالميا. التحرير المفهوم بوصفه <بحث عن مقاصد المؤلف> يمارَس بشكل حصري تقريبا في العالم الانكلوساكسوني، وأقل في المملكة المتحدة منه في امريكا الشمالية. في بقية العالم، على الجملة، التحرير يعني فقط تحرير النسخة، وظيفة النشر، وحتى هذه يتم القيام بها بإحتراس يجعل المئات من المحررين في شيكاغو وتورنتو يفتشون عن مَهَنٍ أكثر تحديا. عَمِلْتُ في دور نشر في الارجننتين، اسبانيا، فرنسا، ايطاليا، وناهيتي، وزرت دور نشر في البرازيل، اورغواي، اليابان، المانيا، والسويد. ولا في أي مكان آخر ثمة وظيفة تطفلية كالتي يصفها محررونا الامريكيون الشماليون، ومع هذا بقيت آداب الاقطار الأخرى، حسب ما أعرف جيدا، قائمة على نحو بارع جدا.

لماذا امريكا الشمالية هي منبت المحررين؟ أفترض أن الجواب يكمن في الصناعة المركنتيلية للمجتمع الامريكي. لأن الكتب يجب ان تكون بضاعة قابلة للبيع. الخبراء يجب أن يُستخدَموا لضمان أن تكون المنتجات مربحة تجاريا. في أسوأ حالاتها تنتج هذه المهمة الموحدة روايات غرامية لسوق كبير، في أفضل حالاتها تعيد تشكيل توماس وولف حسب الحجم. في امريكا اللاتينية، حيث بالكاد تجلب الكتب نقودا، يُترك للكاتب حرية العمل مع أدواته ويمكن لرواية أن تمتد الى أي طول من دون تعرضها لمقص التحرير.

لسوء الحظ، بدأ التأثير الامريكي يأخذ مديات واسعة. في المانيا،

اسبانيا، وفرنسا، على سبيل المثال، الـ *directeur de collection* ^(١٦٤)، الذي كان حتى الآن يختار ببساطة الكتب التي يتمنى أن تُنشر، صار الآن يجلس مع الكتاب ويناقش أعمالهم الجارية. أحيانا يتمسك الكاتب بموقفه ويرفض التظاهر بالتعاون. لكن القليل منهم يملك أما الشجاعة أو الرمية الموفقة لغراهام غرين، الذي، حين اقترح ناشره الامريكي تغيير عنوان روايته «رحلات مع عمتي»، أجاب ببرقية من ست كلمات: (تغيير ناشر أسهل من تغيير عنوان). في بعض الحالات، كان الكتاب يسعون وراء هذا النوع من الوسائل المحترفة، سائلين محررا أن يروّق حرفتهم. تكون النتيجة تعاوننا فريدا. تعليقا على الحالة التي ربما تُعد الأكثر شهرة للتحريض في الشعر الحديث، حين أعاد ازرا باوند العمل على «الأرض اليباب» لتي أس اليوت، لاحظ بورخس أن (كلا الإسمان يجب أن يظهرأ على الصفحة الصغيرة. اذا سمح مؤلف لشخص آخر بتغيير نصّه، فهو لا يعود مؤلف ذاك النص - هو واحد من المؤلفين، وتعاونهما يجب أن يكون معترفا به). بين العديد من الأبيات التي شطبها باوند (الشطب الذي وافق عليه اليوت)، والتي هي الآن غائبة عن الديوان الى الأبد، هي هذه:

شيء نعرف أنه لا بد أن يكون فجرا -

ظلمة مغايرة، تهتدل فوق السحب،

خط، خط أبيض، خط أبيض طويل،

جدار، حاجز، صوبه سرنا.

«الأرض اليباب»، المنشور بعد تحرير باوند، كان يدعى <القصيدة الأعظم في اللغة الانكليزية>، ومع هذا أنا أفتقد تلك الأبيات وأتساءل إن

(١٦٤) <مدير المجموعة> (بالفرنسية في الأصل).

كان البيوت ستركها في الديوان لو لم تكن عرضة لتدخل باوند.

بالطبع، في كل مكان في العالم الانكلوساكسوني أو غيره، يعرض الكتاب عملهم قبل أن يُنشر (رغم أن نابوكوف يجادل بأن ذلك يشبه عرض عيّات من بصاقل). جماعة من القراء غير المحترفين - والددة المؤلف، جار، صديق، زوج أو زوجة - يمارسون طقس المعاينة الأولى ويقدمون حفنة من الشكوك أو المديح عن ما يمكن للمؤلف من اختياره أو لم يتفكر فيه. هذا الكورس المتناقض هو ليس صوت السلطة وطبقة الموظفين الناصحين بالتنقيح. كان جون شتاينيك يعرض على زوجته كل فصل جديد منجز بشرط أن يكون تعليقها الوحيد هو: (هذا رائع، عزيزي!)

المحرر المحترف، من ناحية أخرى، حتى الأكثر حذقا وتفهما (وكنتم محظوظا بالعمل مع عدد صغير منهم) يلوّن آراءه بلسون من سلطة ببساطة بسبب منصبه. الفرق بين المحرر المأجور وشخص قريب منا هو الفرق بين طبيب يقترح جراحة فصيّة وعمّة مخلصّة تنصح بقدرح من شاي مركز. تُروى دائما قصة عن كيف حلّم كولريدج بـ <قبلاي خان> خاص به في لحظات تُمل من المورفين، وعن كيف، عند اليقظة، جلس ليكتب حلمه فقوّطع (من قبل شخص من بورلوك في موعد عمل)، وبذلك فقد إلى الأبد خاتمة تلك القصيدة الاستثنائية. أشخاص من بورلوك هم مستخدمون محترفون من قبل دور النشر في العالم الانكلوساكسوني. بضعة منهم حكماء ويطرحون أسئلة تساعد على الكتابة؛ بضعة آخرون يذهلون؛ بضعة يحاكون على ثقة المؤلف بالنفس السريعة الزوال؛ بضعة يدمرون العمل بإبداع متوسط. الجميع يتدخل، وهذا الفكر الملزم مع نص شخص آخر هو الذي أرتاب فيه.

من دون محررين من المحتمل سيكون لدينا نصوصا مفككة، متناثرة، تكرارية وحتى بغيضة، ملأى بشخصيات عيونها خضر في يوم وسود في اليوم التالي (مثل مدام بوفاري)؛ مفعمة بالأخطاء التاريخية، مثل كورتيز الشجاع مكتشفا المحيط الهادي (كما قي سونيتة كيتس)، متخمة بالاييزودات المربوطة على نحو قبيح (كما في «دون كيخوته»); بنهاية مرقعة (كما في «هاملت») أو بداية مرقعة (كما في «الدكان القديم الغريب»). لكن مع المحررين - الحضور الدائم، والآن المتعذر اجتنابه، للمحررين الذين من دون مقولتهم <nihil obstat>^(١٦٥) من الصعب على كتاب أن يُنشر - ربما كنّا نفتقد شيئا جديدا على نحو خرافي، شيئا متوهجا كما العنقاء وفريداً، شيئا عصياً على الوصف لأنه لم يكن وُلد بعد، وإن كان وُلد، سوف لن يسمح بمساهمين سريين في ابداعه.

(١٦٥) <لا توجد مشكلة>، باللاتينية في الأصل.

تحية تقدير الى اينوش سوامس

في الأخير قال الدّودو^(١٦٦): (الجميع فاز وكلّ يجب أن ينال جائزة).

«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٣

في ٣ حزيران ١٩٩٧، اجتمعت مجموعة من عشاق الأدب في صالة القراءة في المكتبة البريطانية في لندن للترحيب باينوش سوامس، الشاعر. وربما كما كان متوقّعا، هو لم يتجسّد. ما حفز المجتمعون كان هذا: قبل قرن من الزمن، كان سوامس، الذي باع ثلاث نسخ فقط من ديوانه «Fungoids» [«فطريات»]، عقد اتفاقا مع الشيطان. في مقابل روحه الطموح، طلب أن يُسمح له بزيارة صالة القراءة بعد مئة سنة من ذلك ليرى كيف قيّمه الأخلاف. لسوء حظ سوامس، لم يقيّمه الأخلاف بتاتا؛ مجرد أنهم تجاهلوه. لم يكن ثمة سجل عن عمله في الفهرست الضخم للمكتبة، وفي تاريخ الأدب لفترته كانت الاشارة الوحيدة لإسمه في بيربوم. يمكن الافتراض فحسب أنه بالنسبة لقراءه المستقبليين حتى شبّحه لم يكن مرثيا. وبالقدر نفسه ثمرات طموحه.

يتخذ الطموح الأدبي هيئات شتى، ومنها الشخصية الماكرة التي ترهب بائعي الكتب والمعروفة بـ«المؤلف القلق». متذكرا بذكاء كزبون

(١٦٦) طائر منقرض من فصيلة الحمام لكنه أكبر من الديك الرومي. [المورد]

عادي، يطوف المؤلف القلق في أرجاء محل بيع الكتب بحثاً عن كُتبه هو، موبخا البائعين لأنهم لا يملكونها في المخزن أو معيدا ترتيب الرفوف كي تكون أكثر بروزاً. أحياناً، يشتري المؤلف القلق نسخة أو نسختين من كتابه، بإيمان ساذج بأنه حيث تقود الاثنتان تتبع الأخرى. محفّزاً بواسطة خرافات كهذه، في عام ١٩٩٩، لم يشتري المراسل الصحفي الحائز على جائزة بوليتزر ديفيد فايس مجرد بضع نسخ بل تقريباً عشرين ألف نسخة من كتابه الجديد «المكتب والخلد». ربما يُنظر الى هذه الحركة بوصفها تطرفاً في القلق عند المؤلف، لكن فايس لم يشتري الكتب لمتعته الخاصة. إمعاناً في الخطأ، قرر أن يقاسم عمله مع الناس كلهم، عارضاً نسخاً بتوقيع المؤلف على موقعه الشخصي في الانترنت. سلوك فايس (المعقد بستراتيجية مالية متاهية تتضمن حسومات ضخمة وشحن مجاني من موقع بيع الكتب أونلاين بارنيس آند نوبل، محققة عوائد ضخمة، وفائدة الأسعار الخاصة لبائعي الكتب من أجل كتب جديدة وعناوين سريعة البيع) يستحق وقفة تفكير.

برغم ظهور الكتاب على قائمة أفضل الكتب مبيعاً لصحيفة النيويورك تايمز لبضعة أيام قبل انهماك فايس في الشحن، فإن العشرين ألف نسخة حفزت بلا شك ظهوره على قوائم أخرى. حين سئل عن سلوكه، صرّح فايس: (هدفي كان تصعيد الإدراك بكتاب «المكتب والخلد»).

لم يكن ديفيد فايس أول مؤلف يخترع استراتيجيات لجعل كتابه مقروء. يبدو أن مصطلح best seller [الأفضل مبيعاً] أبتكر عام ١٨٨٩ في صحيفة تصدر في كانساس سيتي، لكن المثال بلا ريب إمتدت جذوره في عقلنا قبل آلاف السنين: في القرن الأول تفاخر الشاعر مارتياي بأن روما كلها متيمة بكتابه، رغم أننا لا نعرف أي طرق

إستخدم هو لجعل (على حد قوله) (القراء يترغون بالقصائد ويشتروها ليخزنوها). أقرب الى زمننا، رَفَعَ والت ويتمان من منزلة ديوانه «أوراق العشب» بالنقد الحماسي الذي كتبه بنفسه. أعلن جورج سيمنون عن روايته البوليسية الجديدة بجلوسه في واجهة محل وهو يكتبها على آلة كاتبة. من أجل مبلغ ضخّم من المال، وعدت فاي ويلدون بأن تضمّن الاسم التجاري <بولغاري> في آخر رواياتها. دسّ الشاب خورخه لويس بورخس نسخا من واحد من كتبه الأولى في جيوب معاطف الصحفيين المعلقة في غرفة الانتظار في الجريدة. في ١٩١٣، كتب دي أتش لورانس الى ادوارد وليام غارنيت: (لو أن «هاملت» و«أوديب» نُشرا، لما باعا أكثر من ١٠٠ نسخة، الا اذا كان لهما مروّجا جيدا).

مع هذا، مقارنة مع نُشر فايس، تبدو تلك الستراتيجيات الترويجية أشبه بمناوشات صغيرة، معيبة أقل منها مسلية ومسلية أكثر منها مؤثرة. في وقت لا يعود فيه الناشرون متحمسين لكتب فن توليد النساء بل مدراء مسؤولين عن شركات داخل شركات، مجبرين على المنافسة تحت نفس السقف في سبيل الانتشار والربح؛ عندما لا يعود الكتاب (مع استثناءات بينتشونية)^(١٦٧) معزولين ومخربشين سريين متأثرين بربة الإلهام بل بالأحرى شخصيات تنسكع في أرجاء البلاد مائلة المكان بدردشات الظهيرة التلفزيونية ويشبهون فتيات محلات المانيكان وهنّ يقدمن خدماتهنّ؛ عندما لا تصبح كتب كثيرة جدا (كما أراد كافكا) (الفأس الذي يحطم البحر المتجمد داخلنا) بل بالأحرى كتب مبتذلة عميقة التجمّد (مثل «المكتب والخلد») معدّة في مكتب وكيل أدبي

(١٦٧) نسبة الى توماس بينتشون، روائي أمريكي ولد عام ١٩٣٧. وهو مؤلف محيّر ينأى بنفسه عن الأضواء بينما عمله يهجر التقاليد الروائية السائدة.

لتستجيب للتلف الشائع بين الناس - في وقت كهذا، لماذا نفاجأ بأن تكون (ستراتيجية التسويق المبدع) (كما يدعوها فايس) مخصصة للكتب؟

في الماضي، كان الكتاب أحيانا يحتفظون بجمجمة مبتسمة على مكاتبهم لتذكّرهم بأن المكافأة الوحيدة عن جهودهم هي القبر. في زمننا، الميمنتو موري [تذكّار الموت] للكتاب هو ليس جمجمة بل شاشة مضيئة تتيح للكتاب أن يروا، على واحدة من القوائم العديدة لأفضل الكتب مبيعا، أنهم أيضا يقاسمون قدر سوامس المسكين، إسمهم غائب على نحو مواظب من التفقدات^(١٦٨) للأشخاص المنتخبين.

مع ذلك، ثمة استثناءات لهذا القدر السائد. في عام ٢٠٠٠، مساقا بشعور من إحسان إن لم يكن من فكاها، قرر شخص يدعى جيف بيزوس المدير التنفيذي لموقع أمازون دوت كوم، المبادرة بإنقاذ كل أولئك الكتاب المهمّلين على نحو يائس. بفضل حركة يمكن أن توصف فقط بكونها ديمقراطية حقيقية، لم تعد الآن قوائم الامازون دوت كوم للأفضل مبيعا محددة بعشرين إسماً بل تدخّر بدلا من ذلك ثلاثة ملايين عنوان حسب الأفضل مبيعا - رقم متواضع أملاه فقط عدد العناوين التي تخزنها الذاكرة السخية للامازون دوت كوم.

بفضل التكنولوجيا الجديدة، أمسى الميمنتو موري للكتاب صندوق غرور. تنشر كتابا واحدا، فيفترض منطقيا أنك بين الثلاثة ملايين في قائمة الامازون، وما أن تطبع عنوانه على الموقع حتي يظهر بسرعة! أنت تُمنح نفس المنزلة الأولى التي لكتابك بين نظرائه. فكرْ بضحكة الساخر

(١٦٨) المناداة على الأسماء (في الصفوف المدرسية مثلا) لمعرفة المتغييبين.

الراضية (التي تشبه ضحكة آخر مسافر يلحق بآخر مركب إنقاذ على التايتانيك) التي للمؤلف صاحب التسلسل رقم ٣٠٠٠٠٠٠٠ مزدريا بها بأمثال سوامس، الغائبين عن قائمة الثلاثة ملايين.

القوانين التي تحدد أي من المؤلفين هم <داخل> القائمة وأي <خارج>، ما تزال أغرب من الصدفة، ومنذ العام ١٨٩٥، عندما ظهرت أول قائمة أفضل مبيعات على صفحات مجلة البوكمان، تنجح الكتب لأسباب من الواضح أن حتى الشيطان نفسه لا يمكنه سر غورها. بالطبع، إن كان كل ماتمنى أن يكون إسمك في الأضواء، فهناك طرق تدبر لك هذا الرضا المتواضع. على سبيل المثال، إطلب من كل واحد من أصدقائك أن يشتري، في نفس الظهيرة، نسخة من كتابك، فمن المحتمل أن يومض إسمك، لساعة رائعة من الزمن، في المنزلة الأولى على قائمة الامازون دوت كوم. لكن بالنسبة لأولئك غير الراغبين بإتخاذ خطوات كهذه، فمن المفيد التصفح خلال الأسماء المدخّرة في قوائم الستين الماضيتين فقط. مع بضعة استثناءات، من هم هؤلاء الناس؟ من هم هؤلاء الأوزيماندياسيون^(١٦٩) الذين بيعت كتبهم المنسية تماما عما يقدر بمئات الألوف، وكانوا محسوبين بين المجددين من قبل مصنفي قوائم الأفضل مبيعا، ومن ثم إختفوا دون أثر؟

لكننا نحن، القراء، لا الممثلين الطارئين أمثال فايس وبيزوس، الذين هم المفارقة. عندما كان سام غولدواين يتفاوض مع جورج برنارد شو حول بيع حقوق واحدة من مسرحيات المؤلف الشهيرة، عبر القطب عن

(١٦٩) نسبة الى أوزماندياس (Ozymandias)، هي عنوان قصيدة للشاعر بيرسي شيللي نشرت عام ١٨١٨، وتشير الكلمة الى الإسم الآخر لفرعون مصر رمسيس الثاني.

دهشته للأجر المطلوب. أجاب شو، (المسألة، مستر غولدواين، هي أنكم مهتمون بالفن، بينما أنا أهتم بالنقود). مثل غولدواين، نحن نطالب بأن يخضع كل شيء لفعله لربح مالي، ومع ذلك يروقنا التفكير بأن النشاطات الفكرية هي حرة من هموم مادية كهذه؛ نحن نتفق على أن الكتب يجب أن تُستَرى وتباع ويُفرض عليها ضرائب مثل أي سلعة صناعية، ومع ذلك نحن نشعر بالإهانة حين تكون تكتيكاتنا التجارية القذرة مخصصة للنثر والشعر؛ نحن شديدو الحماسة للإعجاب بآخر قوائم الأفضل مبيعا وتحدث عن <صلاحية كتاب> لكننا بخيبة أمل نجد أن معظم الكتب هي ليست أكثر خلودا من بيضة. برغم جهود بيزوس، ساغا فايس هي حكاية منذرة كان مغزاها مدخرا قبل سنوات عديدة من قبل ايلير بيلوك: (عندما أموت، أتمنى أن يقال عني: / <خطاياها كانت فاحشة، لكن كتبه مفروءة.>)

ربما من الاجحاف السؤال عما يعني كل هذا الإحصاء. القوائم هي أشياء مبهجة بحد ذاتها، هي جوهر الشعر (كما لاحظ ديليو أتش أودن مرة)، ومن الدناءة الإنكار على مؤلف «فطريات» متعة تقديم نفسه في حفلة عشاء مع (هللو، أنا مؤلف من الأفضل مبيعا رقم ٢٩٩٩٩٩٩٩٩٩ بيع من كتابي سبع نسخا)

لكن ربما أن غروراً صغيراً هو طبيعة ضرورية في المساعي الأدبية. (سبع نسخ)، يتفكر بطل توماس لوف بيكوك في رواية «كابوس آبي» من بداية القرن التاسع عشر، (كانت يبعث. سبعة هو رقم صوفي، والقال هو خير. دعني أعر على السبعة مشترين لنسخي السبع، وسيصبحون الشمعدانات الذهبية السبعة التي أنير بها عالمي). في هذه الأيام، عندما يُعدّ الجشع فضيلة، مَنْ سيجرؤ على النزاع مع طموح متواضع كهذا؟

يونس والحوت

(أنت لا تعرفين كيف يُحضّر كعك المرأة)، لا حظ أحادي القرن. (قلبيه أولا، وإقطعيه بعد ذلك).

«عَبْر المرأة» الفصل ٧

من كل الأنبياء المزجحين والناتحين الذي سكنوا العهد القديم، اعتقد أن لا أحد منهم غريب كما النبي المعروف بيونس. أنا أحب يونس. عندي ولع بيونس، رغم سمعته بعد وفاته بوصفه متعهد الحظ السيء. اعتقد أنني أعرف لماذا يكون الناس مريبين في حضرته. اعتقد أن يونس كان عنده ما سُمي في القرن التاسع عشر مزاج فنان. أعتقد أن يونس كان فنانا.

المرة الأولى التي سمعت فيها قصة يونس، كانت من عم والدي. كان يدّعي العلم باليهودية، علما كنا نعتقد انه لا يتجاوز بضعة آيات علّما إياها كي نتذكرها في طقوس البار مترفا^(١٧٠). لكن كان يمكنه أحيانا أن يروي قصة جيدة، وإن لم تنظر بشكل أقرب الى اللعاب البارز في زاويتي فمه، يمكن للتجربة أن تكون مسلية مماما. سمعت إسم يونس ذات يوم كنت فيه عنيدا على نحو أحقق، رافضا عمل شيء طُلب مني عمله للمرة المثة. (مثل يونس مماما)، قال عم والدي، رافعا منديله الى فمه، بصق بقوة، ثم دس منديله عميقا في جيبيه. (دائما لا، لا، لا. ماذا ستكون عندما تكبر؟

(١٧٠) الإحتفال ببلوغ صبي يهودي حسب الشريعة اليهودية، وتعني في العبرية: ابن الوصايا.

فوضوي؟) بالنسبة لعم والدي، الذي كان دائما، برغم المذبحة المنظمة، يحسّ بإعجاب غريب بالقيصر، فلا يوجد من هو أسوأ من فوضوي، ربما باستثناء الصحفي. قال أن الصحفيين هم كلهم بينغ توم ونوسي باركر^(١٧١)، وانه اذا لم تكن ترغب بمعرفة ما يجري في العالم يمكنك أن تعرف ذلك من أصدقائك في المقهى. الأمر الذي كان هو يفعله كل يوم عدا، بالطبع، أيام السبت.

من المحتمل أن قصة يونس كانت كُتبت في وقت ما من القرن الرابع أو الخامس قبل الميلاد. كتاب يونس هو الأقصر في الكتاب المقدس - والأغرب. يروي كيف كان النبي يونس مدعوا من الله أن يذهب وينادي على مدينة نينوى، التي صعدت أخبار شرورها الى آذان السماء. لكن يونس يرفض لأنه عرف أنه من خلال كلمته ستوب نينوى وسيصفح الرب عنهم، وهكذا يفلتون من العقاب الذي إعتقد أنهم يستحقونه. للهرب بعيدا من وجه الرب، نزل يونس في سفينة مبحرة الى ترشيش. ثارت عاصفة هوجاء، فصرخ الملاحون بيأس، ويونس، الذي أدرك بطريقة ما أنه كان السبب في هذا الالتهياج المناخي، طلب ان يلقوه الى البحر كي يهدأ الموج. حملوا يونس وألقوه في البحر، فوقف البحر عن هياجه، وإبتلع يونس حوت عظيم، كان الرب أعده لذلك. هناك، في جوف الحوت بقي يونس ثلاثة أيام وثلاث ليال، في اليوم الرابع سبّب الرب للحوت العظيم أن يتقيأ النبي على أرض جافة و، مرّة أخرى، أمر الرب يونس بالذهاب الى نينوى والحديث مع أهلها. مستسلما لإرادة الرب، أطاع يونس هذه

(١٧١) يشير الاسم الأول الى الشخص البصّاص (خاصة الذي يراقب الناس وهم يخلعون ملابسهم أو منهمكين في نشاط جنسي)؛ يشير الاسم الثاني الى الشخص الفضولي أكثر مما ينبغي. [أو كسفورد]

المرّة. بلغ الخبر ملك نينوى، فتاب على القور، ونجت مدينة نينوى. لكن ذلك ساء يونس، فخرج غاضبا الى الصحراء شرقي المدينة، ونصب هناك نوعا من سقيفة وجلس منتظرا، حتى يرى ما يصيب نينوى الثابتة. فأعد الرب الإله نبتة لتظل عليه فتحميه من الشمس. عبّر يونس عن عرفانه بالجميل للهبة الإلهية لكن، في الصباح التالي، أعد الله دودة فأصابت النبتة فبيست. ضربت الشمس والريح يونس بقسوة، وكاد يغمي عليه فقال للرب خير لي أن أموت من أن أحيأ. عندئذ تحدث الله الى يونس وقال: (أحق لك أن تغضب من أجل نبتة؟ أشفقت أنت على نبتة بسيطة، أفلا أشفق أنا على هؤلاء الناس الذين لا يعرفون يمينهم من شمالهم، فضلا عن بهائم كثيرة؟) وبهذا السؤال المجاب، ينتهي كتاب يونس.

أنا مفتون بأسباب رفض يونس النطق بالوحي الإلهي في نينوى. فكرة أن يونس سيبتعد عن أداء الدور الموحى إلهياً لأنه كان يعرف أن جمهوره سيتوب وبذلك سيُغفر له هي فكرة لا بد أن تبدو غير مفهومة لأي شخص سوى لفنان. كان يونس يعرف أن مجتمع نينوى تعامل بطريقة واحدة من طريقتين مع فنانيه: أما أنه رأى إتهاما في عمل الفنان فلام الفنان على الشرور التي أدانها المجتمع أو أنه استوعب عمل الفنان لأن الفن، مقيّما بالدنانير ومعمول ببراءة، يمكن أن يكون له دورا تزيينيا مبهما. في ظروف كهذه، كما عرف يونس، ما من فنان يمكن أن يفوز. لو مُنح الخيار بين خلق إتهام أو تزيين، فمن المحتمل أن يونس كان سيفضّل الاتهام. مثل أغلب الفنانين، ما كان يريد يونس حقا هو إثارة قلوب مستمعيه الواهنة، تحريك مشاعرهم، إيقاظ شيء فيهم هو معروف لديهم بإبهام ومع هذا هو غامض تماما، تعكير أحلامهم وإزعاج ساعات يقظتهم. ما لم يكن يريد بالتأكيد، تحت أي ظرف، هو توبيتهم. أن يجعل المستمعين يقولون لأنفسهم ببساطة، (كل خطايانا غُفرت وتم نسيانها، دعونا ندفن الماضي،

دعونا لا نتحدث عن الظلم والحاجة الى الثواب والعقاب، عن حصصنا في برامج التعليم والصحة، عن ضرائبنا غير المتساوية وبطالتنا، عن خططنا المالية التي أفقرت الملايين؛ دعوا المستغلين يصفاحون المستغلين، ودعونا نتنقل الى معالجة الأمور العادية وكسب المزيد من المال) - لا، هذا شيء ما كان يونس يريد به البتة. نادين غوردنر، التي لم يسمع يونس باسمها أبدا، قالت أنه يمكن أن لا يكون ثمة قدر أسوأ للكاتب من قدر أن <لا> يكون ملعونا في مجتمع فاسد. لم يكن يونس يرغب أن يعاني من ذاك القدر الباطل.

الأهم من كل شيء، كان يونس واعيا بالحرب النامية في نينوى بين السياسيين والفنانين، حرب شعر يونس فيها أن كل جهود الفنانين (بعيدا عن الجهود التي يتطلبها فنهم) كانت في النهاية عبثية لأنها تقع في أريتنا السياسيين. كان واقعا معروفا أن فناني نينوى (الذين لم يكلوا أبدا في سعيهم وراء فنهم الخاص بهم) سرعان ما أصبحوا مرهقين من الصراع مع البيروقراطيين والمصارف، والأبطال القليلون منهم الذي واصلوا القتال ضد وزراء الدولة الفاسدين والتابعين الملكيين الخانعين ومصرفيي الاستثمار كان ذلك في مرّات كثيرة على حساب فنهم وسلامة عقولهم معا. كان من الصعب جدا الذهاب الى مرسمك أو ألواحك الطينية بعد يوم من اجتماعات لجنة وجلسات سماع رسمية. إتكل بيروقراطيو نينوى على هذا، بالطبع، وواحد من أكثر تكيكاتهم أثرا كان التأخير: تأخير الموافقات، تأخير مساهمات الدعم، تأخير العقود، تأخير المواعيد، تأخير الأجوبة الفورية. إن إنتظرت وقتا كافيا، قالوا، أن غضب الفنانين سيتلاشى، أو بالأحرى سينقلب بغموض الى غضب مبدع: سيذهب الفنان فيكتب قصيدة أو ينحت نصبا أو يتكر رقصة. وهذه الأشياء مثلت خطرا صغيرا للمصارف والشركات الخاصة. في الواقع، كما يعرف

رجال الأعمال جيداً، أصبح هذا الغضب الفني في مرّات كثيرة سلعة قابلة للتسويق. (فكرْ)، غالباً ما يقول النينويون، (كم سيُدفع اليوم لعمل من أعمال الرسامين الذين كانوا في أيامهم لا يملكون حتى ثمن الصباغ، دع عنك الطعام. فكرْ بأغاني الاحتجاج التي ألفها موسيقيون ماتوا في بيوت فقيرة، وهي تُغنى اليوم في مهرجانات قومية. بالنسبة لفنان)، يضيفون بدرية، (شهرة بعد الموت هي جزاء كافٍ).

لكن الانتصار الكبير لسياسي نينوى كان نجاحهم في جعل الفنانين يعملون ضد أنفسهم. هكذا كانت نينوى مشرّبة بفكرة أن الغنى هو هدف المدينة وأن الفن، بما أنه غير منتج فوري للغنى، كان عملاً أقل قيمة، وأن الفنانين صاروا يؤمنون بوجوب الاعتماد على أنفسهم مالياً وانتاج فن مربح، والتكف عن الفشل والافتقار الى الاعتراف، وفوق كل شيء، محاولة إرضاء أولئك، الأثرياء، في مناصب السلطة. إذن صار يُطلب من الفنانين البصريين انتاج أعمال أكثر بهجة، ومن المؤلفين الموسيقيين كتابة موسيقى بالحن بسيطة، ومن الكتّاب تخيل سيناريوهات أقل كآبة.

قبل زمن طويل، في الفترات الوجيهة التي كان فيها البيروقراطيون هاجعون، مُنحت معونات مالية معينة للقضايا الفنية من قبل ملوك نينويين رقيقى القلوب أو خفيفي العقل. منذ ذلك الحين، قام رسميون ذوو ضمير حيّ بإصلاح هذا الخطأ المقصود مشذّبين بنشاط المبالغ المخصصة. ولا موظف رسمي، بالطبع، إعترف بهذه التغيّرات في دعم الحكومة للفنون، ومع هذا كان وزير مالية نينوى قادراً على تخفيض الدعم الحقيقي المخصص للفنون الى لا شيء تقريباً، بينما في الوقت ذاته أعلن عن تصاعد حاصل لنفس ذلك الدعم في السجلات الرسمية. كان هذا يُنجز بإستخدام تقنيات معينة مستعارة من الشعراء النينويين (حيث سرق السياسيون بلباقة أدواتهم، في حين هم يحترقون الشعراء

الذين اخترعوها). الكناية أو المجاز المرسل، على سبيل المثال، الوسيلة الاسلوبية التي يستخدم بها الشاعر جزءاً من شيء أو نعت له ليشير إلى الشيء. مجموعة (<تاج> لكلمة <ملك>، مثلاً)، سمح لوزير التموين بقطع الدعم المنفق على مشتريات مواد الفنان. صار كل فنان يستلم من المدينة، مهما كانت حاجاته، فرشاة رسم رقم ٤ من شعر الجرذ، حيث أن <فرشاة> هي كناية، في مفردات رسمي الوزارة، عن كامل (طاقم عدة الفنان). كانت الاستعارات، الأكثر شيوعاً للأدوات الشعرية، تُستخدم من أجل إحداث أعظم الأثر من قبل هؤلاء السحرة الماليين. في حالة واحدة شهيرة، كان مبلغ من عشرة آلاف دينار ذهبي وُضِعَ جانباً قبل زمن طويل لإسكان الفنانين الكبار في السن. بإعادة تعريفه الجمال، المستخدمة في النقل العام، ببساطة بـ (مساكن مؤقتة)، استطاع وزير المالية حساب كلفة صيانة الجمال (التي كانت المدينة مسؤولة عنها) كجزء من المبلغ المخصص لإسكان الفنانين، بما أن الفنانين الكبار في السن كانوا يستخدمون فعلاً الجمال العامة المدعومة مالياً للتنقل من مكان إلى آخر.

(الفنانون الحقيقيون)، قال النينويون، (ليس لهم سبيل للشكوى. إن كانوا حقاً بارعين فيما يفعلونه، فهم سيكسبون نقوداً مهما كانت الشروط الاجتماعية. إنهم الآخرون، التجريبيون الأدعياء، المتغمسون في ذواتهم، الأنبياء، الذين لا يكسبون فلساً واحداً ويتعجبون على حالهم. وبشكل مماثل، مصرفي لا يعرف كيف يجني ربحاً سيكون ضائعاً، ويروقراطي لا يدرك الحاجة إلى عرقلة الأشياء سيكون بلا وظيفة. هذا هو قانون البقاء على قيد الحياة. نينوى هي مجتمع ينظر إلى المستقبل).

هذه حقيقة: في نينوى حفنة من الفنانين (الكثير منهم نصّابون) يحيون حياة جيدة. أحب مجتمع نينوى أن يكافئ قلة من صانعي منتجات يستهلكها هو. ما كان غير مُدرّك، بالطبع، هو أن الأغلبية الواسعة من

الفنانين أتاحت مساعيهم وبهار جههم وفشلهم لنجاحات الآخرين أن تبرز. لم يكن على مجتمع نينوى دعم أي شيء لا يعجبه أو لا يفهمه. الحقيقة كانت أن هذه الأغلبية الواسعة من الفنانين ستواصل نشاطها، بالطبع، رغم العقبات لأنها ببساطة لا تستطيع غير ذلك، فالرب والروح القدس يحفظانها ليلة بعد أخرى. هم واصلوا الكتابة والرسم والتأليف الموسيقي والرقص بأي وسيلة أتاحت لهم. (مثل كل العاملين الآخرين في المجتمع)، قال النينويون.

يُروى أن أول مرة سمع فيها يونس بهذه النقطة المميزة من الحكمة النينوية، إستجمع شجاعته النبوية ووقف في الميدان العام لنينوى وخاطب الناس. (الفنان)، حاول يونس أن يشرح، (لا يشبه أي عامل آخر في المجتمع. الفنان يتعامل مع الواقع: واقع داخلي وخارجي متحوّل الى رموز ملأى بالمعاني. أولئك الذين يتاجرون بالمال يتاجرون برموز خالية من المعنى. من الرائع التفكير بأن الواقع، العالم الحقيقي، بالنسبة لآلاف وآلاف من سماسرة الأسهم المالية النينويين يعني صعود وهبوط الأرقام المتحوّلة في مخيلتهم الى ثروة - ثروة توجد فقط في مخيلتهم. لا خيال كاتب، لا واقع افتراضي لفنان يمكنه أبدا أن يطمح الى جعل الجمهور يؤمن بخيال مثل ذاك الذي لسماسرة بورصة. الرجال والنساء الناضجين الذين لن يفكروا ولو للحظة واحدة بوجود أحادي القرن، حتى كرمز، سيقبلون، كواقع ثابت، بأنهم يملكون أسهما في جمال الأمة، وبتلك الثقة هم سعداء ومطمئنين). وبوقت بلوغ يونس نهاية هذا المقطع، كانت الساحة العامة مهجورة.

لكل هذه الأسباب، قرر يونس الهرب من نينوى ومن الرب معا، ونزل في سفينة قاصدة ترشيثس. الآن، كان كل ملاحو السفينة التي حملت يونس رجالا من يافا، ميناء لا يبعد كثيرا عن نينوى، مركز حدود

لامبراطورية نينوى. كانت نينوى، كما فهمنا مما سبق، مجتمع مسلوب العقل بالجمشع. لا الطموح، الذي هو حافظ خلاق، وهو الشيء الذي يمتلكه كل الفنانين، بل الحافظ العقيم للتكديس من أجل التكديس. يافا، مع ذلك، كانت لعقود كثيرة مكانا سُمح فيه للأنبياء بقدر مقبول من الحرية. قَبْلَ أهل يافا التدفق السنوي لرجال ملتحين، مغبرّين ونساء شعثاوات الشعر، وحشيات العيون، بدرجة معينة من التعاطف، بما أن ظهورهم دبر ليافا دعاية مجانية فحين يعودون الى مدنهم كانوا غالبا ما يشيرون الى يافا بتعابير ودية. أيضا، جلب الفصل المتواتر للتبشير زواراً فضوليين شهيرين الى يافا، ولا إشتكى أصحاب الخانات والأنزال من مطالب نزلاتهم.

لكن عندما كانت الأزمان صعبة في نينوى وتسربت المصاعب الاقتصادية في المدينة الى المدينة الصغيرة يافا، عندما تدنت أرباح الأعمال وأجبر الأثرياء اليافويين على بيع واحدة من مركباتهم المزيّنة ذات الستة أحصنة أو إغلاق واحد أو اثنين من معاملهم النجدية، صار ظهور الفنانين المباشريين مستهجننا بصراحة. بدت أيام التسامح والكرم النزوي لمواطني يافا الآن تَبدِيرا أئيمًا، وشعر الكثير منهم أن الفنانين الذين جاءوا الى جنتهم الصغيرة الجذابة لم يطالبوا بشيء بتاتا وأحسوا بالعرفان بالجميل لأي شيء نالوه: عرفان بالجميل عندما أقاموا في أكثر المباني رثاءة في يافا، عرفان بالجميل عندما أنكر عليهم أدوات العمل الملائمة، عرفان بالجميل عندما سُمح لهم بتمويل مشاريعهم الجديدة بأنفسهم. حين أجبروا على الانتقال من غرفهم كي تاوي الضيوف القادمين من بابل، قيل للفنانين أن عليهم أن يتذكروا أنه شيء مشرف لهم، كفنانين، الاضطجاع تحت النجوم مكسوين بجلود الماعز التنتة تماما مثل الأنبياء الشهيرين والشعراء في أيام ما قبل الطوفان.

ومع هذا، حتى أثناء تلك الأزمان الصعبة، احتفظ أغلب اليافويين

بإعزاز مخلص للأنبياء، قريب الى حد ما بالعاطفة التي نكنها للحيوانات
 الأليفة كبيرة السن التي عاشت معنا منذ طفولتنا، وحاولوا بطرق مختلفة
 أن يقدموا لهم المأوى حتى عندما كانت الأحوال غير جيدة، وحاولوا أن
 لا يؤذوا حساسيتهم الفنية بالتعامل بشكل فظ معهم. وهكذا كان الحال
 حين هبّت العاصفة وقاذفت الأمواج السفينة من يافا، أحسّ الملاحون
 اليافويون بالإضطراب، وترددوا قبل لوم يونس، ضيفهم الفنان. وهم
 راغبون عن أخذ أي إجراءات قاسية، حاولوا الصلاة الى أربابهم، الذين
 يعرفون كيف يأمرؤ السماوات والبحار - لكن من دون نتيجة ظاهرة.
 في الواقع، زادت العاصفة هياجا، كما لو كان لدى الأرباب اليافويين
 شيئا آخر يفكرون فيه وأمسوا مزعوجين من مطالب الملاحين المنتحبين.
 حينئذ توجه الملاحون الى يونس (الذي كان في عنبر السفينة، نائما ملء
 جفونه عن ما يحدث، كما هو دأب الفنانين غالبا) وأيقظوه وسألوه
 النصيح. حتى عندما قال لهم يونس، بنبرة كبرياء فني، أن العاصفة كانت
 بسببه، تردد الملاحون برميهِ من السفينة. أية ريح هو جاء يمكن لفنان واحد
 مهزول الجسم أن يثيرها؟ الى أي مدى يمكن لنبي واحد بانس أن يجعل
 البحر العميق، المعتم غاضبا؟ لكن العاصفة باتت أكثر سوءً، وعصفت
 الريح خلال حبال الأشرعة، وصرت وصرخت ألواح الخشب إذ ضربتها
 الأمواج، وفي النهاية، واحد إثر آخر، تذكر الملاحون الحقائق البديهية
 النبوية القديمة، التي تعلموها في يافا على ركبة جداتهم: أن كل الفنانين
 كانوا، على الجملة، طفيليين أحرار، وأن كل ما كان يفعله يونس وأصنافه
 طوال اليوم هو تأليف القصائد التي يتذمرون فيها من هذا وينوحون
 على ذاك، ويتفوهون بعبارات مهددة حول أكثر النقائص براءة. ولماذا
 ينبغي على مجتمع، فيه الجشع هو القوة الدافعة، دعم شخص لا يساهم في
 تكديس الثروة؟ بناء عليه، كما شرح واحد من الملاحين لرفاقه، لا تلوموا

أنفسكم على الملاحه السيئة، إقبلوا ببساطة <mea culpa> يونس وإرموا ابن الزنا الى الماء. هو لن يقاوم. في الواقع، كان هو على وشك أن يسألهم ذلك.

الآن، حتى لو راجع يونس فكره، وجادل بأنه ربما أي سفينة، سفينة فخمة، تستطيع في الواقع مع بضعة مبشرين حكماء يؤدون دور المرساة أن تبقى ثابتة، فإن الملاحون كانوا تعلموا من عشرة طويلة مع السياسيين النينويين حيلة إعطاء الأذن الطرشاء لتحذيرات الفنانين. منطلقين في خط متعرج في طريقهم عبر محيطات العالم بحثا عن اراضي جديدة لقيموا عليها تجارة حرّة ومربحة، افترض الملاحون أنه مهما يمكن أن يقول أو يفعل فنان، فإن ثقل المال سيوفر دائما مرسة أكثر ثباتا من أي حكمة فنية.

عندما رموا يونس من السفينة وبات البحر ساكنا، خرّ الملاحون على ركبهم وشكروا الرب، إله يونس. لا أحد يمتعه أن يُتقاذف هنا وهناك في مركب مهتز، وحيث أن الاهتزاز توقف حالما اصطدم يونس بالماء، استنتج الملاحون فورا أنه حقا كان الملام وأن فعلهم مبرّر تماما. هؤلاء البحارة من الواضح أنهم لم يكونوا يتمتعون بتعليم كلاسيكي أو بموهبة النبؤ، والا كانوا عرفوا أن حجة إبادة الفنان كان دائما حجة مقنعة، في الأزمان القديمة كما في القرون التي تلت، كانوا عرفوا أن ثمة دافعا قديما، جاريا عبر مؤسسات كل مجتمع بشري، لإجتناّب ذلك المخلوق المضايق الذي يواصل مساعيه لتغيير عقائدنا، الصخرة التي يحلو لنا أن نؤمن أننا واقفون عليها. بالنسبة لافلاطون، الفنان الحقيقي هو رجل الدولة، الشخص الذي يشكل الدولة طبقا لنموذج إلهي من <العدل والجمال>. الفنان العادي، من جانب آخر، الكاتب أو الرسام، لا يعكس هذا الواقع الفاضل بل ينتج بالمقابل مجرد خيالات، غير ملائمة لتعليم الشباب. هذه الفكرة، التي تقول ان الفن يكون نافعا فقط اذا خدم الدولة، كانت متبناة بحماسة من قبل

سلسلة متوالية من انظمة حكم مختلفة: الامبراطور اوغسطس نفى الشاعر اوفيد بسبب شيء كتبه الشاعر جعل اوغسطس يشعر أنه تهديد مبطن. الكنيسة أدانت الفنانين الذين يصرفون إيمان الناس عن العقيدة المقدسة. في عصر النهضة، كان الفنانون يُشترَو ويُباعون كالمحظيات، وفي القرن التاسع عشر كانوا محترّكين (على الأقل في مخيلة الناس) الى مخلوقات تسكن العلية وموت من السوداوية والسلّ. دبح فلوبر الرؤية البورجوازية للقرن التاسع عشر عن الفنان في كتابه «معجم الكليشيهات»: (الفنانون: جميعهم مهرّجين، يطرون أنايتهم. مدهوشون بواقع أنهم يتزيّون مثل أي شخص آخر. يكسبون مبالغاً خرافية لكنهم يذرونها حتى آخر فلس. غالباً ما يُدعَوْنَ على العشاء في أحسن البيوتات. جميع الفنانات النساء هنّ ساقطات). في زمننا، أصدر أخلاف الملاحين اليافويين فتوى ضد سلمان رشدي وشنقوا كن سارو- ويوا في نيجيريا. شعارهم في ما يتصل بالفنانين هو الشعار الذي صاغه موظف الهجرة الكندي المسؤول عن استقبال اللاجئين اليهود أثناء الحرب العالمية الثانية: (لا أحد هو كثير جداً).

إذن رُمي يونس في البحر وابتلعه حوت كبير. الحياة في ظلمة البطن الناعم للحوت لم تكن في الحقيقة بذلك السوء. أثناء تلك الأيام الثلاثة والليالي الثلاث، مهددا بإهتزازات الكائنات الطافية وسمك الروبيان السيئة الهضم، كان ليونس وقتاً للتأمل. وكان هذا ترفاً نادر ما يتوفر لفنان. في بطن الحوت لم تكن ثمة مواعيد أخيرة لإنجاز عمل، لا فواتير بقال يجب دفعها، لا حفاظات طفل يجب غسلها، لا عشاءات يجب طهيها، لا نزاعات عائلية يجب أن لا تمتد أطول من لحن ملائم ليكمّل السونية، لا مدراء مصارف يجب أن يُتوسلوا، لا نقاد يُعصّ على النواجذ بسببهم. إذن أثناء تلك الأيام الثلاثة والليالي الثلاث فكر يونس وصلى ونام وحلم. وعندما إستيقظ، وجد نفسه مُتقيّناً على أرض جافة و«الصوت» النفاق

للرب يدعوه ثانية: (قم إذهب الى نينوى، المدينة العظيمة، وناد بما أقوله لك. لا يهم كيف يستجيبون. كل فنان بحاجة الى جمهور. فأنت مدين لهم بعملك).

هذه المرة فعل يونس ما أمر به الرب. كان تحلى بدرجة معينة من الثقة وهو في بطن الحوت المظلم باهمية هذه المهنة، وشعر بأنه مساق ليعرض فيه في نينوى. لكنه ما أن بدأ بتأدية وصلته، ما أن نطق بخمس كلمات من نصّه النبوي، حتى خرّ ملك نينوى على ركبته وتاب، وشقّ أهل نينوى أثوابهم وتابوا، وحتى ماشية نينوى جارت بعالي الصوت كي تُظهر أنها، أيضا، تابت. لبس الملك، الناس، والماشية في نينوى مُسوحاً وجلسوا على الرماد، وأقنع واحداهم الآخر بأن يصفح وينسى الماضي، وغنّى النينويون سوية مقاطعا من «نشيد الوداع»^(١٧٢)، وانتحبوا تائبين الى الرب في الأعالي. وبرؤيته هذا العرض من التوبة المتسم بالصخب، سحب الرب تهديده للناس والماشية في نينوى. ويونس، بالطبع، كان غاضبا - الأمر الذي كان عم والذي سيدعوه <الروح الفوضوية> المتمردة داخل يونس - ورحل متجهما الى الصحراء بعيدا عن المدينة المغفور لها.

كما قلنا، اعدّ الله نبتة لتنمو من تربة قاحلة كي تظلّل على يونس من الحرارة، وأن هذه الإيماءة المحسنة من الرب جعلت يونس ممتنا ثانية، فأذبل الله النبتة عائدة الى التراب ووجد يونس نفسه يصطلي بحرّ الشمس ثانية. نحن لا نعرف إن كانت حيلة الرب مع النبتة - وضعها أولا هناك لتحمي يونس من الشمس، ومن ثم قتلها - هي درس مقصود منه إقناع يونس

(١٧٢) هو نشيد عالمي عنوانه باللغة السكوتلاندية هو «Auld Lang Syne»، يعود تاريخه الى القرن ١٨ حين نظمه الشاعر روبرت برنز. يؤدى النشيد في مناسبات الفراق وبلحن عالمي موحد وترجم الى جل اللغات.

بالتوايا الحسنة للرب. ربما رأى يونس في الإيماء إستعارة عن الدعم الذي مُنح اليه في البدء ثم أخذ منه بعد حسم حصص مجلس نينوى للفنون - إيماء تركه ينقلني بلا حماية في حرّ الظهيرة. أترض أنه أدرك أن في الأزمان الصعبة - في الأزمان التي يكون فيها الفقراء أكثر فقرا والأغنياء نادرا ما يبقون كثيرا في فئة المليون دولار لضرائب الدخل - لا يشغل الله نفسه بالسؤال عن الميزة الفنية. بكونه مؤلفا هو نفسه، كان للرب بلا شك شيئا من العطف على حالة يونس: راغب بالوقت كي يعمل على أفكاره دون الهم بقوت يومه؛ راغب بظهور نبؤاته على قائمة الأفضل مبيعا لصحيفة نينوى تايمز ومع ذلك غير راغب أن يُخلط إسمه مع مؤلفي الآثار الأدبية التكسبية والقصص المستدرة للدموع؛ راغب بإثارة الحشود بكلماته القاسية، لكن بإثارتهم للتمرد لا للخضوع؛ راغب لنينوى أن تنظر عميقا في روحها وتذكر أن قوتها، حكمتها، حياتها نفسها لا تكمن في أكداس النقود النامية يوميا كالاهرامات على مكاتب المالىين بل في عمل فنانيها وكلمات شعرائها، وفي الغضب الخيالي لأنبيائها، الذين كان شغلهم إبقاء المركب مهتزة من أجل إبقاء المواطنين يقظين. كل هذا أدركه الرب، كما أدرك غضب يونس، لأنه ليس من المستحيل تخيل أن الله نفسه يتعلم أحيانا من فنانيه.

مع ذلك، رغم أن الله يسعه أن يستدرّ الماء من الصخر ويسبّب لشعب نينوى التوبة، فهو ما يزال لا يستطيع أن يجعلهم يفكروا. الماشية، العاجزة عن التفكير، يمكن أن يرحمها. لكن في حديثه الى يونس حديث خالق الى خالق، حديث فنان الى فنان، ماذا كان على الله أن يفعله مع ناس كانوا، كما قال هو بسخرية إلهية، (لا يعرفون عيّنهم من شمالهم).

على هذا، كما أتصوّر، أو ما يونس برأسه موافقا بصمت.

اسطور طيور الدودو

(ربما)، قال الدودو، (أفضل طريقة لشرحه هي أن تفعله).

« مغامرات آليس في بلاد العجائب » الفصل ٣

قرأت في صحيفة لوموند ليوم ٢٣ آذار ٢٠٠٧ أن فرانسيس ايزمار، رئيس دار النشر التجارية البان ميشيل، أعلن، في السالون دي ليفر الباريسي، أن (هناك الكثير من الناشرين الصغار)، وهم (يركمون رفوف محلاتنا لبيع الكتب). الذي اضاف عليه انتوان غاليمار، رئيس دار النشر الموقرة التي تحمل إسمه، قائلا أن الناشرين الصغار (مسؤولون عن الانتاج الفائض من الكتب). هذان التعليقان المشيران ذكراني باسطورة موريتانية قديمة:

قبل زمن طويل، إكتشفت طيور عاجزة عن الطيران وذات شهية عظيمة، على جزيرة كانت أرضا لأعشاش عصافير محلية صغيرة، يقطنات نامية الى حجم ضخم. مبتهجة بمنظر وليمة عملاقة، بنت طيور الدودو طوفا صغيرا وعبرت المضيق الذي يفصلها عن الجزيرة. هناك، أولمت على البقطنيات لأيام (إذ كانت حقا ضخمة، ومحمشة جدا وحلوة المذاق)، تطأ بلامبالاة على الثمر والحبوب، الرقيقة جدا على مناقيرها الكبيرة، وكانت متروكة للعصافير الصغيرة، التي زرعت، بصبر وأناة، بعضا منها في الأرض وحملت أخرى الى أعشاشها لإطعام أفراسها. بعد أسابيع قليلة فقط، لم تبق يقطنية واحدة على الأرض، فقررت طيور الدودو العودة الى

منازلها. بالكاد قادرة على السير بعد ما أكلته سحبت بطونها المنتفخة على الطوف ودفعته الى البحر. بعد دقائق قليلة، بدأت كميات المياه تترقق على السطح. (أعتقد أننا أكلنا الكثير جدا من اليقطينات)، قال واحد من طيور الدودو الأصغر سنا بصوت مرتعد. (أخشى أننا في سبيلنا الى الفرق). لَوَّح الطير الأكبر سنا بريشة غاضبة الى قمة السارية حيث إستقرَّ عصفور صغير حاملا حبة حمراء في منقاره. (ذاك هو المجرم)، صرخ الدودو. (إنه ثقيل جدا على الطوف. ما من مجال يكفيننا جميعا. تخلصوا منه في الحال!) فبدأ الجميع بالقفز على الطوف لإخافة العصفور كي يطير بعيدا وهو يسمع كل هذه الضجة، طار العصفور صوب اليابسة، وغرق الطوف في الماء الحافل بسمك القرش. وهكذا انقرضت طيور الدودو.

الجزء السابع جريمة وعقاب

(هاهو رسول الملك. إنه الآن في السجن، يقضي عقوبته:
وحتى أن المحكمة لا تبدأ الا في الاربعاء القادم: وبالطبع تأتي
الجريمة في الآخر).

(ماذا لو أنه لم يرتكب الجريمة؟) قالت آليس.
(سيكون ذلك أفضل، أليس كذلك؟) قالت الملكة.

«عز المرأة» الفصل ٥



في الذاكرة

(ومع هذا تعلّمت لغات قديمة على يد معلم. كان عجوزا سيء الطبع، ذاك المعلم).
(أنا لم أتعلّم على يده أبدا)، قالت السلحفاة الزائفة متأوهة. (كان يعلم الضحك
والأسى، كما قيل دائما).
(كذلك فعل، كذلك فعل)، قال الغرّفين^(١٧٣)، متأوها بدوره؛ وأخفى كلا المخلوقان
وجهيهما في أيديهما.

«مغامرات أليس في بلاد العجائب» الفصل ٩

أين البداية؟

تقريبا كل يوم أحد تقريبا، من عام ١٩٦٣ الى ١٩٦٧، لم أكن أتغدّى
في منزل والديّ بل في بيت الروائية مارتا لينش. كانت والدّة واحد من
زملائي في المدرسة، انريكة، وكانت تقيم في ضاحية سكنية في بوينس
آيرس، في فيلا كبيرة بسطح من القرميد الأحمر وحديقة أزهار. كان
انريكة إكتشف أنني أطمح أن أكون كاتبا، فعرض عليّ أن يري والدته
بعضا من قصصي. وافقت. بعد اسبوع سلّمني انريكة رسالة. أتذكّر الورق
الأزرق، الكتابة المائلة، التوقيع الكبير، الصعب، لكن أكثر ما أتذكّره هو
الكرم الغامر لتلك الصفحات القليلة والتحذير في نهايتها: (ولدي)،
كتبت، (تهانٍ). وأنا أشفق عليك أكثر مما يمكنك تصوره). شخص آخر
فقط، معلم الاسبانية في المدرسة، كان قال لي أن الأدب يمكن أن يكون

(١٧٣) حيوان خرافي نصفه نسر ونصفه أسد. [المورد]

مهما جدا. مع الرسالة كانت دعوة على الغداء في يوم الأحد التالي. كنت في الخامسة عشرة من عمري.

لم أكن قرأت رواية مارتا الأولى، وصف شبه سيريزاتي عن همومها السياسية والحياة مع واحد من الرؤساء المدنيين القليلين الذي جاءوا الى السلطة بعد تجريد بيرون. كان الكتاب نال أهم جائزة أدبية وأكسبها نوعا من شهرة جعلت الصحفيين يتصلون طالبين رأيها حول حرب فيتنام وعن طول التنورات الصيفية وعن وجهها الكبير الحسي، الحالم بعينيه الواسعتين اللتين تبدوان دائما نصف مغلقتين، الظاهر بين يوم وآخر في مجلة أو جريدة.

وهكذا، كل يوم أحد، قبل الغداء، كنا نجلس أنا ومارتا على أريكة كبيرة مزهرة و، بصوت ربوي كنت أظنه لهاث إثارة، كانت تتحدث عن الكتب. بعد الغداء، كنا أنا، انريكة، وبضعة آخرين - ريكي، استيلا، توليو - نجلس حول طاولة في العلية ونناقش السياسة، وصوت الرولنغ ستون المتذمر في الخلفية. كان ريكي صديقي المقرب، لكن انريكة هو الصديق الذي كنا نحسده لأن له صديقة ثابتة، استيلا، التي كانت حينذاك في الثانية عشرة أو الثالثة عشرة من العمر، والتي تزوجها في النهاية.

كانت السياسة بالنسبة لنا، أيام المراهقة، جزءاً من الحياة اليومية. في عام ١٩٥٥ كان أبي معتقلاً من قبل الحكم العسكري الذي أطاح ببيرون، وإذا كان انقلاب يتبع آخر كنا معتادين على منظر الدبابات دائرة في الشوارع في طريقنا الى المدرسة. كان الرؤساء يأتون ويذهبون، ويُستبدل مدراء المدارس طبقاً لإتمائهم الحزبي، وبحلول وقت بلوغنا المدرسة الثانوية كانت التقلبات السياسية علمتنا أن المادة المسماة <التعليم المدني> - كورس إلزامي يُعلّم في المدارس عن النظام الديمقراطي - كانت خيالا مسلياً.

المدرسة الثانوية التي كنا نداوم فيها أنا وانريكة كانت كوليجيو

ناسيونال دي بوينس آيرس. في السنة التي دخلت فيها المدرسة، عام ١٩٦١، قرر موظف عبقرى من وزارة التعليم أن يتم اختبار برنامج تجريبي فيها. الكورسات، بدلا من أن يتم التعليم فيها على يد مدرّسي مدرسة ثانوية عاديين، ستكون على أيدي أساتذة جامعيين، الكثير منهم كتاب، علماء، وشعراء وكذلك نقّاد ومؤرخين. كان لهؤلاء الحق (الذي كان في الواقع مُشجّع عليه) في تعليمنا نواح متخصصة جدا من موضوعهم. هذا يعني أنه بجانب اكتسابنا نظرة عامة على، لنقل، الأدب الاسباني، سنقضي السنة كلها دارسين بتفصيل كبير كتاب واحد لا غير. كنّا محظوظين للغاية: كنّا نُمح معلومات جوهرية، وكنا نتعلم كيف نتأمل في التفاصيل، منهج إستطعنّا فيما بعد أن نطبقه على العالم بصورة عامة وعلى بلدنا المعذب بوجه خاص. كانت مناقشة السياسة من المتعذر إجتنابها. لا واحد منا فكّر بأن دراستنا توقفت عند نهاية كتاب مدرسي.

كنت أشرت الى أنه قبل تشجيع مارتا لينش، كان شخص آخر قال لي أن الأدب هو نشاط جدّي. شرح والدانا لنا أن المساعي الفنية لم تكن حقا مهنا فعالة. الرياضة كانت مفيدة للجسد، وقليل من القراءة، كما براسو^(١٧٤)، يمنح المرء ألقاً في الحياة، لكن المواضيع الحقيقية كانت الرياضيات، الفيزياء، الكيمياء، وعند الضرورة التاريخ والجغرافية. اللغة الاسبانية كانت متكلّة مع الموسيقى والفنون البصرية. لأنني أحببت الكتب (التي جمعتها بهوى البخيل) أحسست بالذنب الذي يشعر به امرؤ أحبّ فتاة عجيبة الخلقة. ريكي، الذي قَبِلَ عَوَجي بشهامه صديق حقيقي، كان يهديني دائما كتباً بمناسبة ميلادي. ثم ذات سنة، في أول يوم من الدراسة، دخل أستاذ جديد الى الصف.

(١٧٤) براسو، متوج شهير عالميا هو ملّمع معادن مصمم لازالة اللطخات من النحاس، الكروم، والفولاذ الصامد.

سأدعوه ريفادافيا. لم يكن يشبه بأي شيء الأساتذة الآخرين في سنوات مدرستي الثانوية، أمثال اختصاصي النهضة الاسبانية الذي عرّفني على «دون كيخوته». سار ريفادافيا داخلا الصف، قائلا بصوت لا يُسمع طابت ظهيرتكم، لم يخبرنا عن طبيعة الكورس أو ما نتوقعه منه، ثم فتح كتابا وشرع يقرأ شيئا بدا كالتالي: (أمام الباب وقف البوّاب للحراسة. جاء الى هذا البواب رجلا من الريف يلتمس الإذن بالدخول الى <المحاكمة>. لكن البواب قال أنه لا يستطيع منحه حق الدخول في تلك اللحظة). .. لم نكن سمعنا عن كافكا، ولا كنا نعرف شيئا عن حكايات رمزية، لكن في تلك الظهيرة كانت مسارب فيضان الأدب مفتوحة أمامنا. قرأنا ريفادافيا كافكا، كورتازار، رامبو، كوفييدو، اكو تاغوا؛ ذاكرنا ما كان يكتبه النقاد الجدد ومستشهدا بمقاطع من والتر بنجامين وموريس ميرلو- بونتي وموريس بلانشو؛ محفّزاً لنا على رؤية فيلم «توم جونز» رغم أنه كان مصنفاً لفئة ١٨ عام فما فوق؛ راوينا حول سماعه لوركا يتلو قصائده ذات يوم في بوينس آيرس (بصوت مفعم بالرمّان). لكن الأهم من كل شيء، علّمنا كيف نقرأ. لا أعرف إن كان جميعنا تعلّم، ربما لا، لكن الإصغاء الى ريفادافيا قادنا عبر نصّ، عبر علاقة بين الكلمات والذكريات، بين الأفكار والتجارب، ومشجعاً لي، صوب عمر من الادمان على الصفحة المطبوعة التي لم أنجح أبداً أن أفطم نفسي عنها. الطريقة التي فكّرت بها، الطريقة التي أحسست بها، الشخص الذي كتته في العالم، وذلك الآخر، الشخص الأكثر كآبة الذي كتته وحدي بنفسي، ولّدا في أغلب الأحوال في تلك الظهيرة الأولى التي قرأ فيها ريفادافيا على صفحي.

ثم، في ٢٨ حزيران ١٩٦٦، أسقطت الحكومة المدنية انقلاب عسكري قاده الجنرال خوان كارلوس اونغانيا. طوّقت القوات العسكرية والدبابات

مقر الحكومة، الذي يعد بضعة شوارع عن مدرستنا، وكان الرئيس ارتورو ايليا، عجوز ضئيل (صوّره رسامو الكارتون بهيئة سلحفاة)، مطرودا الى الشارع. أصّر انريكه على أن ننظم مظاهرة. وقف العشرات منا على درجات المدرسة منشدين الشعارات، رافضين الدخول الى الصفوف. إنضمّ بضعة مدرسين الى الاضراب. إندلج شجار. واحد من أصدقائنا كُسر انفه في عراك مع مجموعة مناصرة للعسكر.

في هذه الأثناء، استمرت الاجتماعات في منزل انريكه. كان ينضم الينا أحيانا الأخ الأصغر لستيللا، أحيانا يحضر انريكه وريكي فقط. أصبحت أنا أقل اهتماما. في بعض أيام الأحد كنت أغادر بعد الغداء بعذر واه. نشرت مارتا لينش عدة روايات أخرى. صارت وقتذاك واحدة من المؤلفين الأفضل مبيعا في الارجتنتين، لكنها كانت تنوق الى بعض النجاح في الخارج، في الولايات المتحدة، في فرنسا. وهذا لم يحدث أبدا.

بعد التخرّج، قضيت أشهرا قليلة في جامعة بوينس آيرس دارسا الأدب، لكن التقدم البطيء والمحاضرات التي يعوزها الخيال جعلتني مغنيا بالضجر. أشكّ في أن ريفادافيا والنقاد الذين عرّفنا عليهم أفسدوا متعتي بكورّس مباشر: بعد أن رُوِيَ لي، بصوت ريفادافيا الهادر، عن مغامرات اوليسيس خلال قصة لبورخس، «الخالد»، التي يكون فيها هوميروس الراوي، حيّا عبّر كل العصور، كان من الصعب الإصغاء لساعات الى شخص آخر يحكي بنبذة رتيبة عن المشاكل النصّية في المخطوطات الأولى في «الاولديسا». غادرت الى أوربا على سفينة ايطالية في الشهور الأولى من عام ١٩٦٩.

خلال الأربعة عشرة عاما التالية كانت الارجتنتين تُسلخ حيّة. أي شخص عاش في الارجتنتين أثناء تلك السنوات كان أمامه خيارين: أما أن

يقاتل ضد الديكتاتورية العسكرية أو يسمح لها بالازدهار. خيارى كان خيارا جبانا: قررت أن لا أرجع. عذرى (ليس هناك من أعذار) هو أننى لن أكون نافعا ببندقية. أثناء رحلاتى الاوربية بقيت أسمع، بالطبع، عن الأصدقاء الذين خلّفتهم ورائى.

كانت مدرستى معروفة دائما بنشاطاتها السياسية، وعبر التاريخ جاء العديد من السياسيين الأرجنتينيين البارزين من نفس الصفوف التى كنت أجلس فيها. الآن، بدا الأمر وكأن الحكومة كانت تستهدف بشكل خاص لا فقط المدرسة بل زملائى. بدأت الأخبار تصل عنهم، شهرا بعد شهر. صديقان (واحد كان علّم نفسه العزف على الأوبو وقدم لنا أداءا مرتجلا فى غرفته؛ الآخر، كان لاحظ أن تلك الأداءات هى (أكثر مللا من مراقبة شقيقتك)) قُتلا رميا بالرصاص فى محطة بنزين خارج بوينس آيرس. صديقة أخرى، يبدو أن اسمها الآن إختفى معها، كانت صغيرة جدا فبدت وكأنها فى الثانية عشرة من العمر عندما إلتقيتها آخر مرة، عمرها ستة عشرة عاما، أطلق عليها الرصاص فى سجن عسكري. شقيق ستيللا، لا يكاد يبلغ الخامسة عشرة، اختفى ذات ظهيرة فى طريقه الى دار السينما. سلّمت جثته، داخل كيس بريدى، على درج باب منزل والديه، مشوّها بصورة شنيعة يكاد لا يُعرّف عليه. انريكه، غادر الى اسبانيا. ريكي، هرب الى البرازيل. مارتا لينش، انتحرت. أطلقت النار على نفسها فى المطبخ أثناء ما كان التاكسى ينتظرها خارجا ليأخذها الى مقابلة فى محطة الاذاعة. الملاحظة التى تركتها تُقرأ ببساطة، (لا أقوى على تحمّل كل هذا بعد الآن).

قبل بضعة سنوات وجدت نفسى فى البرازيل فى توقف فى رحلة. فى الأرجنتين، كان واحد من أخوتى إلتقى مصادفة بوالدة ريكي، فاعطته عنوان ريكي فى الرىو، فأرسله لى. اتصلت به. كان الآن متزوجا، وله

أطفال، ويدرس الاقتصاد في الجامعة. واصلت محاولة فهم ما تغير فيه لأنه لم يبد متقدما في العمر، بل مختلف لا غير. أدركت أن كل شيء يفعله الآن كان بطيئا - كلامه، حركاته، الطريقة التي يتنقل فيها. ترهل قليلا؛ بدا أن القليل يستثيره.

جعل من البرازيل موطنه - زوجته وأطفاله، كانوا برازيليين - لكنه لم يزل بلدا أجنبيا. قال لي أنشأ عددًا من اللاجئين في المنفى، كما يدعوهم هو، <مجموعات ذكرى>. مجموعات الذكرى، كما شرّح، كانت مسؤولة عن تسجيل الجرائم السياسية كي لا يبقى شيئا طي النسيان. كان لديهم قوائم بأسماء الجلادين، الجواسيس، المخبرين. هيئة التحقيق في قضايا الـ <Desaparecidos>^(١٧٥) في الأرجنتين، التي شكّلها الرئيس ألفونسين عام ١٩٨٣ للتحقيق في مصير الآلاف الذين اختفوا أثناء الحكم الديكتاتوري العسكري، سجّلت فيما بعد شهادات الضحايا الناجين. احتفظت مجموعات الذكرى بسجلات عن المسؤولين عن الجرائم بأمل تقديمهم ذات يوم الى العدالة. أشك في أن بعضا من جزع ريكي كان مصدره واقع أنه تنبأ بنيجة المحاكمات التي وعد بها ألفونسين: بضعة أحكام، بضعة توبيخات رسمية، ومن ثم العفو العام الذي أعلنه الرئيس الجديد، كارلوس منعم، عام ١٩٩١.

كتبتُ كيف بدا أمر غير عادي أن أصدقاءنا، مدرستنا، كانوا هدفا للحكومة. قال ريكي أن العسكر كانوا يعتمدون على المعلومات. في داخل المدرسة كان هناك أولئك الذين يمدّون الجلادين بتفاصيل حول نشاطاتنا، بالأسماء، والعناوين، والأوصاف المميزة. وافقت قائلا أنه كان

(١٧٥) <المفقودين> (بالاسبانية في الأصل).

يوجد اولئك الذين يدعمون العسكر في العلن دائما، لكن كان ثمة مسافة مؤاتية بين التلويح براية مناصرة الجيش والتعاون الفعلي مع الجلادين.

ضحك ريكي وقال من الواضح أنني لا أملك فكرة عن آلية عمل تلك الأشياء. لم يكن الجيش يعتمد على مجموعة من فتیان رجعین يتغنون بأشياء مثل <الوطن، العائلة، الكنيسة>. كانوا بحاجة الى ناس أذكيا، واسعي الحيلة. أمثال ريفادافيا. قال ريكي أن مجموعته لديها برهان قوي على أن بروفيسور ريفادافيا كان لعدة سنوات يمرر للحكومة العسكرية معلومات مفصلة عنا نحن تلامذته. لا أسماء فحسب، بل ملاحظات دقيقة عن الأشياء التي نحب والتي نكره، عن خلفيات عوائلنا ونشاطاتنا المدرسية. كان يعرفنا جميعا بشكل جيد جدا.

أفضى إليّ ريكي بهذا قبل سنوات قليلة، ولم أتوقف عن التفكير به أبدا. أنا أعرف ان ريكي مصيب. في ذهني، هناك ثلاث خيارات:

● يمكنني ان أقرر أن الشخص الذي كان عظيم الأهمية في حياتي، الذي أتاح لي بطريقة ما أن أكون ما أنا عليه اليوم، الذي كان في الجوهر معلما منورا وملهما، كان في الواقع وحشا وأن كل شيء علمني إياه، كل شيء شجعني على حبه، كان فاسدا.

● يمكنني أن أحاول تبرير أفعاله غير القابلة للتسوية وأتجاهل واقع أنها قادت الى تعذيب وموت أصدقائي.

● يمكنني ان أقبل أن ريفادافيا كان المعلم الجيد والمتعاون مع الجلادين في الوقت ذاته، وأتيح لهذين الوصفين أن يتجاورا، كتجاور الماء والنار.

لا أعرف أي من هذه القراءات هي الصائبة.

قبل أن أودّعه، سألت ريكي إن كان يعرف ما حلّ بريفادافيا. أو ما برأسه وقال أن ريفادافيا ترك المدرسة وعمل في دار نشر صغيرة في بوينس

آيرس، وإنه كتب كتابات نقدية لواحدة من كبرى الصحف الارجتينية.
حسب علمي، هو ما زال هناك.

جواسيس الرب

(إنهم يسجلون أسماءهم)، همس الغريفيين مجيباً، (خشية من نسيانها قبل نهاية المحاكمة).

«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ١١

كما تُعلمنا قراءتنا، تاريخنا هو قصة ليل طويل من الظلم. المانيا هتلر، روسيا ستالين، جنوب افريقيا الابارتهايد، رومانيا تشاوشيسكو، صين ساحة تيانمين، امريكا السناتور مكارثي، كوبا كاسترو، شيلي بينوشيت، باراغواي، آخرون بلا نهاية شكلوا خريطة عصرنا. يبدو أن علينا العيش اما داخل أو فقط على جانب مجتمعات ديستوبية. نحن لسنا آمنين أبداً، حتى في ديمقراطياتنا الصغيرة. عندما أفكر الى أي مدى يبدو أمراً صغيراً للمواطنين الفرنسيين المستقيمين السخرية من قوافل الاطفال اليهود المتجمعين داخل شاحنات، أو للكنديين المتحضرين رمي الحجارة على نساء وعجائز في محمية أوكا عندما احتج السكان الأصليون على بناء أرض ممهدة للغولف، أقول، إذن نحن لا نملك الحق بالشعور بالأمان.

الرخارف التي نزيّن بها مجتمعنا كي يبقى مجتمعاً يجب أن تكون قوية، لكن يجب أن تكون مرنة أيضاً. ذاك الذي تمنعه ونحرّفه أو ندينه يجب أن يبقى مرئياً أيضاً، يجب أن يكون دائماً أمام أعيننا كي يمكننا كل يوم من حياتنا إختيار أن لا نقض الإلتزامات الاجتماعية. رعب الدكتاتورية هو ليس رعباً لإنساني: هو إنساني في العمق - وفي هذا تكمن قوته.

(ثمة علاج في الطبيعة الانسانية ضد الاستبداد)، كتب سامويل جونسون بتفاؤل، (ذلك سيقينا آمنين تحت أي شكل من أشكال الحكم). ومع هذا أي نظام للحكم مبني على قوانين استبدادية، اغتصاب، تعذيب، عبودية يقع في متناول يد أي نظام ديمقراطي مزعوم.

لشيلي شعار غريب، <بالعقل أو بالقوة>. يمكن أن يُقرأ بطريقتين على الأقل: كتهديد متنمّر، بالتشديد على الجزء الثاني من المعادلة أو كإعتراف صريح بعدم استقرار أي نظام اجتماعي، تحت رحمة الرياح والتيارات (كما قال الشاعر المكسيكي امادو نيرفو) (بين تلاطم بحار القوة والعقل). نحن، في أغلب المجتمعات الغربية، نوّمن بأننا اخترنا العقل على القوة، ويمكننا حالياً الاعتماد على ذلك الايمان الراسخ. لكن لسنا أبداً أحراراً بالكامل من اغراء السلطة. في أحسن الأحوال، سيبقى مجتمعنا حياً بدعم من بضعة أفكار شائعة عن الانسانية والعدالة، ونبحر على نحو خطر، كما يعبر شعارنا الكندي، <A mari usque ad mare>^(١٧٦)، بين تينك البحرين الرمزين.

صرّح أودن أن (الشعر لا يجعل شيئاً يحدث). لا اعتقد ان هذا سيكون (ولا يُحتمل أنه كان). ما كلّ كتاب هو تجلّي، لكننا في مرّات كثيرة كنا نبحر على هدى صفحة نيّرة أو منارة بيت من الشعر. أي دور للشعراء ورواة القصص في رحلتنا المحفوفة بالمخاطر قد لا يكون واضحاً بشكل مباشر، لكن ربما في شكل معين من جواب يبرز تبعات دكتاتورية خاصة، كنت أتابعها عن قرب لأكثر من عقد لعين من حكمها.

لا أستطيع تذكر اسمها (كاذبة هي وعود الذاكرة)، لكنها كانت في

(١٧٦) <من البحر الى البحر> (باللاتينية في الأصل)، وهو شعار كندا الوطني.

صف أدنى من صفي في الكوليجيو ناسيونال دي بوينس آيرس. تعرّفت عليها في السنة الثانية من الدراسة الثانوية، في واحدة من الرحلات القصيرة التي كان عرفاءنا المتحمسون ينظموها لنا والتي اكتشفنا خلالها فن نصب الحيام، مذاق القراءة حول نار المخيم، وغموض السياسة. ماذا كانت هذه السياسة بالضبط، أمر لم تتبينه تماما، ما عدا أنها أحيانا كانت ترجع، على نحو طئنان الى حد ما، صدى أفكارنا الضبابية عن الحرية والمساواة. قرأنا (أو حاولنا أن نقرأ) كتباً غير مشوّقة عن الاقتصاد والاجتماع والتاريخ، لكن لمعظمنا ظلت <السياسة> كلمة نافعة حددت حاجتنا لرفاقية واحتقارنا للسطة. الأخيرة، تشمل مدير مدرستنا المحافظ؛ ملاكو الارض البعيدون للمناطق الواسعة من باتاغونيا (حيث، على تخوم جبال الانديز، ذهبنا للتخييم وحيث، كما كنت أشرت في فصل سابق، شاهدنا الأسر الفلاحية تحيا حياتها الخفية والتي بالنسبة لنا لا تُصدّق)؛ العسكر، الذين رأينا دبابتهم في ٢٨ حزيران ١٩٦٦، تقعقع على شوارع بوينس آيرس متقدّمة، في واحدة من مواكب كثيرة كهذه، صوب القصر الرئاسي في بلازا مايو. كانت في السادسة عشرة من العمر؛ في عام ١٩٦٩ غادرت بوينس آيرس ولم أرها ثانية أبدا. كانت صغيرة، كما أتذكّر، بشعر أسود مجعّد جعلته قصيرا جدا. كان صوتها ناعما وواضحا، وهادئ، وكنت دائما أتعرف على صوتها في الهاتف بعد مقطع لفظي واحد فقط. كانت ترسم، لكن من دون إقتناع كثير. كانت جيدة في الرياضيات. في ١٩٨٢، بعد زمن قصير من حرب المالفيناس ونحو نهاية الدكتاتورية العسكرية، عدت الى بوينس آيرس في زيارة عاجلة. سائلا عن أخبار الأصدقاء القدامى، الذين مات واخفى الكثير منهم في تلك السنوات الرهيبة، قيل لي أنها كانت بين المفقودين. كانت أختطف عند مغادرتها الجامعة حيث كانت عضوة رسمية في اتحاد الطلبة، لم يكن هناك سجل

عن احتجازها، لكن شخصا ما من الواضح أنه رآها في الإل كامبيتو، واحد من معسكرات الاعتقال العسكرية، في لحظة خاطفة عندما أزيل الغطاء الواقى لرأسها من أجل فحص طبي. كان من عادة الجيش الاحتفاظ بسجنائه مغطي الرؤوس كي لا يمكنهم فيما بعد التعرف على جلاديهم.

في ٢٤ نيسان ١٩٩٥، أجريت لفكشور آرماندو ايبانيز، عريف أرجنتيني كان خدم حارسا في الإل كامبيتو، مقابلة مع الصحيفة البيونس آيرسية لابرينسا. وفقا لايانيز، بين ألفين الى ثلاثة آلاف من المحجوزين هناك أُعِدِمَ رجالا ونساءً وعجائز ومراهقين على يد الجيش أثناء الستين اللتين قضاها في الخدمة، من عام ١٩٧٦ الى ١٩٧٨. حين كان يحين أجل السجناء، قال ايبانيز للصحيفة، (كانوا يُحَقَّنون بمخدر قوي يدعى بانانوفال، الذي يربكهم تماما لبضع ثوان. إنه يسبب شيئا أشبه بنوبة قلبية [كانت الحقن تترك السجناء أحياء لكن فاقد الوعي]). ثم يُرمون في البحر. طرنا على ارتفاع واطى. كانت طائرات فانتوم، من دون وثيقة تسجيل. كان يمكنني أحيانا رؤية أسماك كبيرة جدا، مثل سمك القرش، تتبع الطائرة. قال الرّبان إنها سمنت باللحم البشري. أدع الباقي لمخيلتكم)، قال ايبانيز. (تخيّلوا الأسوأ).

اعتراف ايبانيز كان الاعتراف <الرسمي> الثاني. قبل ذلك بأشهر، أمر ملازم بحري متقاعد، ادولفو فرانثيسكو شيلينغو، كان إعترف (أيضا في اللابرينسا) بنفس طريقة (التخلّص من السجناء). في رد فعل على اعترافه وصف الرئيس كارلوس منعم شيلينغ بـ <مجرم>، مذكّرا الصحافة بأن الأمر كان متورطا بصفقة سيارات مشبوهة، وسأل كيف يمكن لكلمة لص أن تُحسَب حقيقةً. كذلك أمر البحرية بتجريد شيلينغو من رتبته.

منذ انتخابه عام ١٩٨٩، كان منعم يحاول أن يضع على الرف

كامل الشك حول ملومية الجيش لأنشاء ما سُمي بـ <الحرب القذرة> التي دمرت الارجتنتين من عام ١٩٧٣ حتى ١٩٨٢، والتي قُتل خلالها أكثر من ثلاثين ألف شخص. غير راضٍ عن تحديد الموعد الأخير لإعداد ملف بالتهم الموجهة للجيش (الذي وضعه سلفه راوول آلفونسين في ٢٢ شباط ١٩٨٨)، قدّم منعم لأغلب العسكريين المتورطين في انتهاك حقوق الانسان غفرانا عاما. بعد عام واحد، قبل ثلاثة أيام من عيد الكريسماس، أصدر منعم عفوا عاما لكل المتورطين في الأحداث التي إستنزفت البلد لمدة تسع سنوات. وفقا لذلك، أطلق سراح الجنرال خورخه فيديلا (الذي أعيد اعتقاله فيما بعد) والجنرال روبرتو فيولا، اللذين كانا كلاهما معينا لرئاسة المجلس السياسي العسكري، من ١٩٧٦ الى ١٩٨١ بالنسبة للأول ولمدة عشرة أشهر من عام ١٩٨١ للثاني. في المصطلحات القانونية، لا يتضمن الغفران حكما بالبراءة بل تحرير من عقوبة فقط. العفو، من جهة أخرى (كالذي منحه الجيش نفسه في عام ١٩٨٢، والذي سُحب رسميا من قبل آلفونسين)، هو، في الواقع وفي القصد، اعتراف بالبراءة التي تلغي أي ذنب. بعد تصريحات شيلينغو وايبانيز، توَعَد الرئيس منعم الجيش بسحب عفو عام ١٩٩٠ لفترة قصيرة.

حتى وقت الاعترافين في عام ١٩٩٥، لم تقرّ السلطات العسكرية الارجنتينية بإخطاء في نشاطاتها ضد الارهاب المزعوم. الطبيعة غير العادية لحرب العصابات اقتضت، كما قالت السلطات، اجراءات غير عادية. في هذا التصريح كانوا تلقوا استشارة موفقة. في ١٩٧٧، بعد تقرير مشترك من منظمة العفو الدولية ومكتب حقوق الانسان الحكومي في الولايات المتحدة متهما قوات الأمن الارجنتينية بمسؤوليتها عن مئات المفقودين، استأجر الجيش شركة علاقات عامة امريكية، بيرسون-مارستيلر، لصياغة رد فعله. المذكرة المؤلفة من خمسة وثلاثين صفحة والمقدمة من بيرسون-

مارستيلر، نصحت العسكر (باستخدام أفضل مهارات وسائل الاتصال المحترفة لنقل تلك الأحداث الارجتينية مظاهرة أن المشكلة الارهابية عولجت بطريقة حازمة وصائبة، بعدالة متساوية للجميع). مهمة عسيرة، لكنها ليست مستحيلة في عصر الاعلان. كما لو أنها كانت متأثرة بالشعار المتبذل (القلم أحد من السيف)، اقترحت بيرسون-مارستيلر أن يتم التماس (تعليقات ايجابية) من كُتاب (ذوي آراء محافظة أو معتدلة). نتيجة لهذه الحملة، أعلن رونالد ريغان في الميامي نيوز ليووم ٢٠ تشرين الأول ١٩٧٨ أن مكتب حقوق الانسان الامريكي كان (يُفسد علاقتنا مع سابع أكبر بلد في الكوكب، الارجتين، الأمة التي يجب أن نكون من أصدقائها المقرّين).

في السنوات التي تلت، استجاب آخرون لالتماس مكتب الاعلان. في ١٩٩٥، بعد فترة قصيرة من اعترافات ايبانيسز وشيلينغو، ظهر مقال في الصحيفة الاسبانية إل بايس، موقعًا من ماريو بارغاس يوسا. تحت عنوان «اللعب بالنار» جادل بارغاس يوسا بأنه مهما يمكن أن تكون هذه الكشوفات رهيبه فهي ليست جديدة على أحد، هي مجرد تأكيدات على حقيقة (شنيعة ومغثية لأي وعي نصف أخلاقي). (سيكون بلا شك أمرا رائعا)، كتب، (لو أفتيد الى المحاكمة كل اولئك المسؤولين عن هذه الوحشيات التي لا تُصدّق و تمت معاقبتهم. هذا، على كل حال، مستحيل، لأن المسؤولية تتجاوز محيط الجيش وتمتد الى طيف واسع من المجتمع الارجتيني، بما فيه عدد كبير من اولئك الذين يصرخون اليوم، مدينين على نحو استعادي العنف الذي ساهموا هم أيضا فيه، بطريقة أو بأخرى).

(سيكون بلا شك أمرا رائعا): هذا وصف بلاغي للندم الزائف، دال على تحوّل من نقمة مشتركة على وقائع (شنيعة ومغثية)، الى ادراك

أكثر كآبة لما كانت تعنيه <حقاً> هذه الوقائع - استحالة احراز الهدف (الرائع) لعدالة متجردة. جدل بارغاس يوسا هو جدل قديم، يرجع الى أفكار عن الخطيئة الأصلية: ما من روح واحدة يمكنها أن تكون حقا مسؤولة لأن الأرواح كلها هي مسؤولة (بطريقة أو بأخرى) عن جرائم أمة، سواء أُرْتُكِبَت بيد الناس أنفسهم أو بيد زعمائهم. قبل أكثر من مئة سنة، عبّر نيكولاï غوغول عن نفس السخافة بتعابير أكثر أناقة: (إبحث عن القاضي، إبحث عن المجرم، ومن ثم إحكم على الإثنين).

مستخدما قضية بلده هو كدرس في التاريخ، يختمم بارغاس يوسا <de Coeur>^(١٧٧) خاصته: (المثال عن ما حدث في بيرو، مع ديمقراطية شوهها الشعب البيرواني - بسبب عنف المجموعات المتطرفة وأيضاً بسبب عمى وديماغوجية قوى سياسية معينة - والذي تركها تسقط مثل ثمرة ناضجة في يد الجيش وسُخِّرَت لمكاسب شخصية، ينبغي ان تفتح عيون اولئك الباحثين عن العدالة الذين استغلوا، في الأرجنتين، مناقشة عن القمع في السبعينات ليسعوا وراء الانتقام، ليثاروا من مظالم قديمة أو يواصلوا بوسيلة أخرى الحرب المجنونة التي هم بدأوها ثم خسروها).

لا يمكن لييرسون - مارستيلر أن تمنى دعاية أكثر فاعلية لقضيتها. ماذا يمكن لقارئ عادي، واثق بنفوذ بارغاس يوسا الفكري، أن يفهم من هذه الخاتمة المثيرة؟ بعد قليل من الشك حول المقارنة بين الأرجنتين وبيرو (حيث خسر الروائي المتحوّل على نحو راعد الى سياسي الانتخابات الرئاسية)، التي تبدو مبالغاً بها، سهلة جداً، يرى القارئ نفسه وسط جدل أكثر دقة: (باحثو العدالة) هؤلاء، الباحثون عن تلك العدالة التي

(١٧٧) <صرخة من القلب>، بالفرنسية في الأصل.

هي، حسب بارغاس يوسا، جذابة لكنها طوباوية - أليسوا هم في الواقع مراثين لا يجب أن يتقاسموا الذنب عن الشناعات فحسب بل أن يُلاموا أيضا على بدئهم حربا ثم خسروها؟ فجأة تصبح موازين المسؤولية مقلوبة بشووم في جانب الضحايا. هي ليست حاجة الى العدالة، ليست اضطرارا الى الاعتراف رسميا بالأخطاء، بل هي شهوة للإنتقام أو، حتى أسوأ، هي حقد صرف من الواضح أنه يسوق هؤلاء باحثو العدالة المزعمون. الثلاثون ألف مفقودا لا يُتفجّع عليهم؛ هم كانوا مثيري مشاكل بدأوها جميعا. واولئك الذين نجوا - أمهات بلازا دي مايو، آلاف المجبرين على النفي، مئات المعذنين رجالا ونساء الذين إحتشدوا على صفحات «تقرير عن المفقودين» لعام ١٩٨٤ الذي أصدرته اللجنة القومية عن الأشخاص المفقودين، بأوصافه الكئيبة عن المعاناة التي لا توصف - يجب أن لا يسعوا الى الانصاف خشية أن يُستدعوا هم أنفسهم الى المحاكمة. وعلاوة على ذلك، سنوات السبعينات هي الآن زمن مضى عليه طويلا... أليس من الأجدر النسيان؟

لحسن الحظ، كان هناك قرّاء غير واثقين جدا. أعيد نشر مقال بارغاس يوسا في صحيفة اللوموند ليوم ١٨ مايس ١٩٩٥. بعد اسبوع (٢٥ مايس)، نشر الكاتب الارجنتيني خوزيه ساير ردّا في نفس الصحيفة. بعد تصويبه عددا من الأخطاء الواقعية المهمة في مقال بارغاس يوسا - الذي دعا فيها رئاسة ايزابيل بيرون بـ (الحكم الديمقراطي)، متجاهلا واقع أنه بين عامي ١٩٥٥ و ١٩٨٣ تمتعت الارجنتين بالكاد بست سنوات من الزعماء المنتخبين بشكل حر - يلاحظ ساير أن جدل بارغاس يوسا يتفق، نقطة بعد نقطة، مع زعماء الجيش اولئك أنفسهم، الذين يجادلون بأن التكتيكات الرسمية للقتل والتعذيب لم تكن خيارهم بل خيار اولئك الذي استفزوههم ودفعوهم الى إستخدام (اجراءات متطرّفة). يشير ساير

أيضا الى أن مفهوم بارغاس يوسا عن <المسؤولية الجمعية> يمكن أن يضع بارغاس يوسا نفسه في وضع دقيق بما أن الروائي البيرواني، في الوقت الذي كان فيه المثقفين الارجنتينيين يُعَذَّبون ويُجَبَّرُون على النفي، واصل النشر عن طيب خاطر في الصحف الرسمية الارجنتينية.

تناول ساير بشكل خاص دور بارغاس يوسا، متهما إياه بكونه المتحدث بإسم الجيش: هو يرفض أو يتجاهل حججه لأنها مبنية على إدعاءات فارغة. ومع هذا، بما أن هذه الحجج، بفضل براعة قلم بارغاس يوسا، هي الأكثر فصاحة بين كل تلك التي دافعت عن العفو عن العسكر، فإنها تستحق، ربما، فحصا أدق.

● فكرة الذنب المشترك بين الحكم العسكري، الذي جاء الى السلطة بالقوة واستخدم التعذيب والقتل مع معارضيه، والضحايا، بما فيهم مقاتلي حرب العصابات، المعارضين السياسيين، والمدنيين العاديين الذين لا ارتباطات سياسية لهم، هي فكرة مضللة. بينما يمكنه أن يحتاج بأن جيش العصاة المسلحين والجيش الارجنتيني الرسمي كانا متعادلي القوة (برغم أنه حتى هنا تظهر الأرقام أن النسبة كانت ١ الى ١٠٠٠)، فإنه ما من حجة يمكن أن تقنع بأن هناك توازن قوى بين القوات العسكرية المنظمة والمثقفين، الفنانين، زعماء النقابات، الطلاب، وأعداد من رجال الدين، الذين عبروا عن خلافهم مع الحكم. المدنيون الذين رفعوا أصوات احتجاج على أفعال الحكومة هم ليسوا مدنيين بأي جريمة؛ بالعكس، اليقظة هي واجب مدني أساسي في أي مجتمع ديمقراطي، وكل مواطن يجب أن يكون، اذا جاز القول، جاسوس الرب. ويجب أن (نحمل غموض الأشياء على محمل الجد)، يقول الملك لير، (كما لو كنا جواسيس الرب؛ وسوف نبلى / في سجن مسور، جماعات وطوائف من العظام / التي تطير وتحطّ على ايقاع القمر).

لكن القمع غمر حتى عالم المعارضة المدنية. إختتمت اللجنة القومية للأشخاص المفقودين، التي ترأسها الروائي ارنستو ساباتو، تقريرها في أيلول ١٩٨٤: (يمكننا أن نعلن بصراحة تامة - عكس ما يؤكده أصحاب هذه المؤسسة الفاسدة - أنهم لم يطاردوا فقط أعضاء المنظمات السياسية التي نفذت أفعال الارهاب. بين الضحايا هنالك آلاف لم يكن لهم أبدا أي ارتباط بنشاط كهذا لكنهم تعرّضوا مع ذلك لتعذيب رهيب لأنهم عارضوا الديكتاتورية العسكرية، شاركوا في نقابات أو اتحادات طلابية، كانوا مثقفين معروفين عارضوا ارهاب الدولة، أو لأنهم ببساطة كانوا أقرباء، أصدقاء، أو مجرد أسماء تضمّنها دفتر عناوين لشخص أُعْتَبِرَ مخزّبا).

● أي حكم يستخدم التعذيب والقتل كي يفرض القانون بالقوة يُضعف حقه في الحكم والقانون الذي يفرضه بالقوة معا، لأن واحدة من العقائد الأساسية القليلة لأي مجتمع يُمنح فيه المواطنون حقوقا متساوية هي حرمة الحياة الانسانية. (أمر واضح)، كتب جي كي تشسترتون، (أنه لا يمكن لأي مجتمع أن يكون آمنا اذا كان فيه تعليق رئيس المحكمة على أن القتل هو شيء خاطئ يُعدّ ابغراما^(١٧٨) أصيلا ومدهشا). أي حكم لا يدرك هذه الحقيقة ولا يحتمل اولئك الذين يعذبون ويقتلون المسؤولية، لا يمكنه أن يدّعي انه حكم عادل. لا يمكن لحكم أن تضاهي أساليبه أساليب مجرميه، أن يرد بالمثل على ما قد يُعتبر فعلا ضد قوانين الأمة. لا يمكن له أن يُقاد بإحساس فردي بالعدالة، أو الانتقام، أو حتى الفضيلة. يجب أن يشملها كلها، هذه الأفعال الفردية لمواطنيه، داخل متغيّرات مثبتة في دستور البلد. يجب ان يُفرض القانون بالقانون، وبالمعنى الحرفي للقانون. فوق القانون، لا يعود الحكم حكما بل إغتصاب سلطة، ويجب أن يُحاكم بحذ ذاته.

(١٧٨) ابغرام: قول مأثور. [المورد]

● الثقة بسلطة نهائية للقانون كانت باقية عند الكثير من ضحايا الديكتاتورية العسكرية أثناء تلك السنوات الرهيبة. برغم الألم والاندهال اللذين سببتهما الاساءات الرسمية ظل الاعتقاد بأن في المستقبل غير البعيد جدا ستظهر هذه الأفعال الى النور وتُحاكم وفقا للقانون. لا بد أن الامنية بتعذيب المعتذب وقتل القاتل هي غامرة، لكن أقوى منها حتى هو الاحساس بأن أفعال الانتقام هذه سيتعذر تمييزها عن الأفعال التي سببتها وستحوّل، بطريقة ما مقيّنة، الى نصر للمسيئين. بدلا من ذلك، استمر الضحايا وعوائلهم بالايمان بشكل معين من أشكال محاكمة أرضية نهائية، سيجلب فيها المجتمع الذي كان على خطأ الناس المذنبين الى المحاكمة وفق قوانين ذلك المجتمع. فقط على أساس عدالة متحققة كهذه آمنوا أن بلدهم يمكن أن تكون له فرصة أخرى. عفو منعم أنكر عليهم تلك الاحتمالية التي طال إنتظارها.

● <غياب العدالة> هذا كان له إنعكاسا بشعا في تكتيكات <الإخفاء> المستخدمة من قبل العسكر، التي كان ضحاياها بواسطتها - يُختطفون، يُعذبون، يُرمون من الطائرات، يُفنون في مقابر غير معلّمة - يصبحون غير ميتين رسميا بل مجرد <مفقودين>، تاركة العوائل المكروية بلا جثامين تتفجّع عليها. وصف خوليو كورتازار، في حديث له عام ١٩٨١، الدكتاتورية بهذه الكلمات: (من ناحية، خصم وهمي أو حقيقي هو مجموع؛ من ناحية أخرى، حالات هي مبتكرة كي يُجبر عوائل وأصدقاء الضحايا على البقاء صامتين خشية على حياة أولئك الذين تأبى قلوبهم أن يفترضوهم ميتين). وأضاف، (لو أن كل موت انساني يستلزم غيابا نهائيا، ما الذي يمكننا قوله عن الغياب الآخر الذي يستمر كشيء من حضور تجريدي، مثل الإنكار العنيد للغياب الذي نعرف انه

سيكون غائيا). بذلك المعنى، لم يداو عفو منعم جروح الماضي - هو فقط أطل تلك الجروح في الحاضر.

● محاولة منعم التعديلية هي ليست أصيلة. واحد من الأمثلة الأولى عن تحسين الحاضر. بمحو توتر الماضي حدث في العام ٢١٣ قبل الميلاد، عندما أمر الامبراطور الصيني شي هوانغدي برمي كل كتاب في مملكته الى النار كي تدمر كل آثار (كما تقول الاسطورة) زنا أمه. لكن ما من فعل مهما يكن هائلا أو تافها، يمكن له أبدا أن يُلغى بعد ارتكابه - لا حتى على يد امبراطور صيني، ولا حتى، أقل من ذلك، على يد رئيس أرجنتيني. هذا هو قانون صلد في حياتنا. الماضي غير قابل للتغيير، ولا تغيّره ثروة الحكم، أو الرغبة الملحة بالانتقام، أو الدبلوماسية. مامن فعل يمكن أن يُندارك. قد يُغفر لكن المغفرة يجب أن تصدر من الشخص المتضرر لا من أحد آخر، إن وجب أن يكون لها فعالية عاطفية. لا شيء يتغير في الفعل نفسه بعد المغفرة: لا الظروف، لا الخطورة، لا الذنب، لا الجرح. لا شيء عدا العلاقة بين الجلال والضحايا، متى ما أكد الضحايا سلطتهم من جديد، (لا بترجيح فضائلنا)، كما يقول «كتاب الصلوات المشتركة» (بل بغفران آثامنا). المغفرة هي امتياز الضحايا، ليست حقّ الجلال - وهذا كما هو واضح تناسه حكومة منعم ومسانديها، أمثال بارغاس يوسا.

● المغفرة التي تمنحها الضحية - التقطّر البطئ للرحمة - ليس لها ثقل على آليات العدالة. لا تغيّر المغفرة الفعل أو حتى طبيعته، الفعل الذي سيلقي ظله على المستقبل، على الأبدية، على كل حاضر جديد. المغفرة لا تمنح النسيان. لكن يمكن لمحاكمة، وفقا لقوانين المجتمع، أن تضفي على الأقل محتوى على الفعل الاجرامي؛ يمكن للقانون أن يحصره، اذا جاز التعبير، في الماضي كي لا يعود يلوّث المستقبل، واقفا عن بعد

كتذكّار وتحذير. بطرق غامضة، يكون تطبيق قوانين المجتمع قريبا للعمل الأدبي: إنها تثبت الفعل الاجرامي على صفحة، تعرّفه بكلمات، تسبغ عليه محتوى ليس نفس ذاك المحتوى لرعب اللحظة المطلق بل لذكرها. قوة الذاكرة لا تعود في يديّ المجرم؛ هي الآن المجتمع نفسه الذي يمسك القوة، كاتب تاريخ ماضيه الشرير، قادرا في الأخير على إعادة بناء نفسه لا على فراغ النسيان بل على الوقائع المسجلة، الصلبة للوحشيات المرتكبة. هذه هي عملية معذبة، مخيفة، كثيفة، طويلة، والوحيدة الممكنة. هذا النوع من الشفاء يخلّف دائما ندوبا.

● عفو منعم، مدعنا لمطالب الاعتراف بجرائم القتل، كان يرجى الشفاء لزمان يبدو طويلا جدا. إذ يظل قائما اليوم، وكل الجلادين والقتلة في النظام العسكري لم يُقدّموا الى العدالة، تكون الارجتنتين بلدا محروما من الحقوق: حقه في عدالة اجتماعية مرفوض، حقه في تعليم أخلاقي مبطل، حقه في سلطة أخلاقية مصادرة. الحاجة الى (مواصلة المسيرة)، الحاجة الى (تسوية الخلافات)، الحاجة الى (السماح للاقتصاد بالازدهار من جديد)، كانت كلها مطروحة من قبل منعم وورثته كأسباب جيدة للصفح والنسيان. مدعما من أصوات أدبية أمثال بارغاس يوسا، من الواضح أن منعم آمن بأن التاريخ يمكن أن يفني بالدين كاملا؛ بأن ذاكرة آلاف الافراد كأصدقائي من المدرسة يمكن أن تُترك لتضفّر على رفوف منسية في مكاتب بيروقراطية معتمدة؛ بأن الماضي يمكن أن يُستعاد من دون بذل جهد، من دون تقديم تعويضات رسمية، من دون إفتداء.

بينما ينتظرون عملا من عدالة هو الآن منكر عليهم، يمكن لضحايا الديكتاتورية العسكرية الارجنتينية أن يظلوا يأملون بشكل آخر من العدالة، وأقدم – أقل وضوحا، لكنه في الآخر أطول دواما. متاهة عقل سياسي نادرا ماوفت بوعد الافتداء، لكن متاهة عقل كاتب موهوب هي

مبنية بشكل حصري تقريبا على وعد كهذا وهي، وبرغم القول المأثور لاودن، لا تسمح بالنسيان.

بفضل كتب معينة (تعداد طويل جدا وشخصي جدا على إستخدامه هنا)، كلا الجلاّد وضحاياه ربما يعرفون أنهم كانوا غير وحيدين، غير ملحوظين، غير ملموسين. العدالة (بعيدا عن متطلبات التقليد الأدبي الذي يقتضي نهاية سعيدة) هي، بطريقة ما جوهرية، حدّنا الانساني المشترك، شيء هو بالضد من ما يمكننا أخّباره بأنفسنا. وكما يقول القانون الانكليزي القديم، لا يجب ان تُنجز العدالة فحسب، بل يجب أن تُرى وهي منجزة.

إفتقار أودن للثقة في قدرة الكاتب على تغيير العالم هو كما يبدو شيء عصري. يلاحظ روبرت غريفز أن الآيرلنديين والويلزيين فرّقوا بدقّة بين الشعراء والفنانين: مهمة الشاعر هي خلاقّة أو علاجية، ومهمة الفنان هي مدمّرة أو هدامة، والاثنتان غيرتا سبيل الاحداث الدنيوية. حتى الطبيعة كان يُفترض أن تنحني لكلمات اورفيوس، وأعاد شكسبير للذاكرة تأثير الشعراء الملحميين الآيرلنديين، (مسجّعين الجرذان حتى الموت)؛ في القرن السابع، حين اكتشف سنشان توربيست العظيم أن الجرذان أكلت عشاءه ذبح عشرة منها في الحال بالتعبير بقصيدة كان مطلعها

للجرذان خطوط حادة

مع هذا هم مقاتلون رديئون

سواء ضد الجرذان أو الدكتاتوريين، يستطيع الكتاب أن يحدّثوا شكلا واسعا من العدالة في أدوارهم جواسيساً للرب. (الكثير من الرجال الشجعان عاشوا قبل زمن اغامنون)، كتب هوراس في القرن الأول قبل الميلاد، (لكنهم جميعا غطاهم ليل طويل، غير متفجّع عليهم وغير

معروفين، لأنهم افتقروا الى شاعر). كما لَمَح هوراس، نحن أسعد حظا. الأشعار والقصص التي ستفتدينا (أو التي سنجد فيها افتدَاءً من نوع واحد) هي تُكْتَب، أو سَتُكْتَب، أو كُتِبَتْ وتنتظر قراءً وتفترض، طوال الزمن، ومرة تلو المرة، هذا: أن العقل البشري هو دائما أكثر حكمة من أفعاله الوحشية، لأنه يمكنه أن يمنحها اسماً؛ أن في الوصف ذاته لاعمالنا المقيمة شيء يُظهرها في الكتابات الجيدة مقيمةً وبالتالي يمكن أن تُقَهَّر؛ برغم ضعف وجزافية اللغة، يستطيع كاتب ملهم أن يروي الذي لا يوصف ويضفي شكلا على الذي لا يُعَقَّل، كي يخسر الشر بعضا من طبيعته الخارقة ويصبح مختزلا الى بضعة كلمات لا تُنسى.

طروادة، مرة ثانية

تطلّع تويدلدوم حوله بابتسامة رضية. (أنا لا اعتقد)، قال، (أنه سيكون هناك شجرة تُركت واقفة، في المدى الفسيح، حتى الزمن الذي تنتهي فيه!)

«عبر المرأة» الفصل ٤

جغرافيتي خرائطها مرسومة بقرائاتي. تلوّنها تجارب، ذاكرات، رغبات، لكن كتبي تضع حدودها. أوريغون خاصتي تنتمي الى اورسولا كي لوغان، براغ خاصتي الى غوستاف مايرنك، فينيسيا خاصتي الى هنري جيمز، الجزائر خاصتي الى رشيد بوجدره. لكن عندما أفكر في بيروت، تخطر الى ذهني ثلاث صور. الأولى هي صورة أُمّي تصفها لي بعد زيارة الى المدينة في بداية الخمسينات. كانت ذهبت الى باريس، الى روما، الى فينيسيا: هي تعتقد أن ما من مدينة تضاهي بيروت جمالا، أناقة، ترحيبا. متى ما كانت الأحوال تسوء في بوينس آيرس (وما أكثر ما تسوء) كانت تتذمر وتهز رأسها، وبدلا من أن تكرر (موسكو، موسكو!) كواحدة من شقيقات تشيكوف الثلاث، كانت تتأوه، (بيروت، بيروت!) كما لو كانت حياتها في تلك الجنة ستغيّر لو مكثت فيها. ربما كانت ستغير فعلا، لأن بيروت كانت بالنسبة لها استحالة، والأشياء المستحيلة تنزع الى الكمال.

الثانية هي صورة المدينة التي زرتها عام ٢٠٠٤. صداقة الناس، لطفهم غير العادي، التغيّر المستمر في اللهجة الناشئ عن تنوّع الخلفيات

الثقافية. الفخر والارتياح بروية مدينتهم مشيدة من جديد بعد الحرب،
اللاخجل الذي يعرضون به ندوبهم، الايمان الراسخ بالأهمية الحيوية
للشعر، الموسيقى، الطعام الطيب، الاحاديث الذكية، خلّف في، حين
عدت الى بلدي، حيننا مفاجئا لما خبّرتّه من حضارة.

الثالثة هي صورة المدينة المفجّرة التي عُرضت في أخبار المساء في
٢٠٠٨. كأي مدينة محترّبة، هي مكان لمعاناة شخصية يومية لا توصف،
لكن أيضا صورة رمزية لكل مدينة في حالة حرب مهما كانت: مكان
تساقطت فيه على الشوارع الجدران التي بُنيت بمشقة ولزمن طويل
وأحد ما يتفرّس في سقف منهار يُدفن تحته أخ، اخت، صديق، والد،
ابن، وجنود يركضون بمحاذاته.

لكن هناك، كما أعتقد، بيروت رابعة. هي مجبولة من ماثرة الذاكرة
أكثر من أحجار أعيد بنائها أو أحجار مهذّمة. واحدة من أكثر النواحي
محركة للمشاعر في «الليادة» لشخص يقرأها اليوم هي الادراك
المفاجئ، رغم أن صوت الراوي هو اغريقي، بأن التراجيديا متقاسمة.
هذا يعني: حجة الصراع هي اختطاف (هيلينا على يد باريس)، وتفق
القوى المتحالفة، بضغط من الأكثر قوة بين سادة الحرب (اغاممنون)،
على مواصلة الحصار والقتال حتى تُسترجع ملكيتهم، لكن، كما تجعل
القصيدة ذلك واضحا، النتائج الشنيعة للحرب تصيب كلا الطرفين،
وكلا بارثوكلوس الاغريقي وهكتور الطروادي هما من ضحايا
وحشيتها. أحسن مؤلف (أو مؤلفو) «الليادة» بأن ولاءه للإثنين.

يجد الاغريق الحرب بوصفها نشاط بطولي، مجذ من الآلهة الذين
يجلسون (أمام العالم كله في هيئات نسور) متابعين العرض (كما يقول
الكتاب ٧ على نحو يّ). لكن واقع أنها كانت (أو استطاعت أن

تكون) بطولية لم يعميهم عن الرعب والمعاناة. ومقابل أهواء الآلهة المتعطشة للدماء، لم يخفق الاغريق بتذكّر أن الكائنات البشرية هي (أو يمكن أن تكون) شفقة. في مسرحية سوفوكليس «اجاكس»، بعد أن تخبر أثينا بجندل أوديسيوس، محميها، أن عدوه مصاب بلعنة لانهاية من الحظ العاثر، يتفوه اوديسيوس ببضع كلمات فاجعة تصيّر البطل الاغريقي أكثر نبلا من الآلهة الحكماء والملطخون بالدم: (ربما سيكون الرجل السيء الحظ عدوي)، يقول، (مع هذا فانا أشفق عليه حين أراه ينوء بثقل حظه العاثر، فانا أفكر بنفسي أكثر مما أفكر فيه، لأني أرى بوضوح أننا، جميع من يحيا على هذه الأرض، لا شيء سوى أشباح أو ظلال عديمة الأهمية). ذكرى مَنْ هو يبجل قدر أجاكس وقدر اوديسيوس معا.

تضفي الذاكرة محتوى على ما نكون وما نرى. في واحد من الكتب الأخيرة من «اللياذة»، يركض الشديد الغضب آخيل وراء هكتور، قاتل صديق آخيل بارتوكلوس. الإثنان هما جنديان، الاثنان أيديهما ملطخة بالدماء، الإثنان احبّا آخرين كانوا قُتلوا، الاثنان يؤمن كل منهما بأن قضيته هي العادلة. واحد اغريقي، والآخر طروادي، لكن عند هذه النقطة يكاد ولاءهما لا يهم. هما رجلان عازمان على قتل أحدهما الآخر. يركضان بمحاذاة جدران المدينة، عابرين الينابيع المزروجة لنهر سكاماندر. وعند هذه النقطة، يقطع هوميروس (ذلك الطيف الذي ندعوه هوميروس) وصفه للقتال ويتوقف ليزكّرنا:

وهناك، قرب الينابيع، واسعة وصقيلة،
تقع أحواض النهر التي تسيل من الصخور الجوفاء

حيث كنّ نساء طرودة وبناتهن الجميلات
يغسلن أنوابهن المتألثة في سالف الأيام،
أيام السلم قبل أن يجي أبناء أكايا

.....

راكضين عابرين.

ومافتنوا راكضين عابرين.

الفن والتجديف

(أنا لا أفعل ذلك ابدا)، قال الفار، ناهضا ومنصرفا. (إنك تهينيني بحديثك هراء كهذا!)

(أنا لم أعن ذلك!) دافعت آليس المسكينة. (لكنك تتضايق بسهولة، أتعرف!)

«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٣

قراءة الصور يمكن أن تكون مشروعا محفوف بالمخاطر. الكل يعلم أن في العام ٢٠٠٥ ألهب نشر عدة صور كاريكاتيرية عن النبي محمد في عدد من الدوريات حول العالم (أولا في الدانمارك، كمزحة، ثم في بلدان أخرى، كفعل تحد) احتجاج غاضب من عدة مجموعات اسلامية. التاريخ يعيد نفسه: الايمان، الذي يُفترض أن يكون صرحا لا يتزحزح لمؤمنين حقيقيين، يهتز عندما واجه مجرد خلق فني، ضربة فرشاة أو بضع كلمات مخربشة، بينما، بإسم الكائن الأعلى، يعلن تابعوه قرب حدوث نوبة من انفعال إلهي.

ذلك الفعل القاسي أو العنيف الذي يُغضب خالق الكون (أو نبيه) هو أمر قابل للفهم، بما أنه ما من مؤلف (بحرف استهلاكي أو بدونه) يتمتع برؤية عمله مفسد أو مدمر. قتل، تعذيب، إهانة، ظلم مخلوق صنوه بلا شك جريمة في نظر الله، وأفترض أن للمؤمنين كل الحق أن يروا في الواقع أن طوفانا كونيا جديدا لا يحدث كل شهر دليلا على الصبر الالهي الذي لا ينضب. تلك المخلوقات أمثال اوغستينو بينوشيت، جورج دبليو بوش، وأسامة بن لادن متاح لهم أن ينعموا

بحياة هائلة تظهر أن الله يملك بالتأكيد صبرا غير إنساني الى حد بعيد جدا.

لكن الاعلان، في الوقت ذاته، بأن رسوم كارتون، مزحة، لعب على كلمات يمكن أن تغضبه هو الذي الخلود عنده يدوم يوما واحدا، أو تُغضب مختاره المبارك بين كل الرجال، تبدو لي أعظم التجديف. نحن، الكائنات البشرية الضعيفة، قد نحسّ بالانزعاج من شخص يسخر منا؛ لكن من المؤكد أن ذلك لن يكون رد الفعل من كائن تخيله، ساميا، منزها عن الفساد الاخلاقي، عليما بكل شيء. قال بورخس أننا لا نعرف شيئا عن الأذواق الأدبية لله؛ من العسير تصوّر أن أحدا يعرف كل شيء ويقوده إحساسه الجمالي الى خلق الشعرية المتمثلة بالظبي وخلق المزحة الخالية من الذوق المتمثلة بجاموس البحر على حد سواء، يمكن أن يحظر من قرائاته الليلية أعمال دينيس ديدرو، مارك توين، سلمان رشدي. كان النبي محمد يحذ الضحك: (احفظ قلبك مبتهجا كل لحظة، لأنه عندما يكتب القلب تعمى الروح).

الرموز الدينية العظيمة للماضي، لأنهم كانوا أيضا كائنات بشرية ذكية، لم يفتقروا الى حسّ الدعابة. كان المسيح (في النسخة اللاتينية لجيروم) يمازح بطرس بتورية سخيفة. (إسمك بطرس (Petrus) وعلى هذه الصخرة (Petram) سأبني كنيسة). حين بات بوذا على وشك عبور صحراء، رموا له الآلهة، بقصد حمايته من الشمس، مظلات من سماواتهم المختلفة. وكى لا يغيظ أي منهم، ضاعف بوذا نفسه على نحو مهذب ورأى كل واحد من الآلهة بوذا وهو يحمل المظلة التي بعثها له. وفقا للمدراش، كان النبي موسى يسأل لماذا الله (العليم بكل شيء) سأل، (آدم، أين أنت؟) عندما بحث عنه في الجنة بعد حادثة التفاحة. اجاب موسى: (بذلك سعى الله أن يعلمنا سلوكا حميدا،

لأنه من غير الكياسة أن تدخل على أحد بيته دون الاعلان عن نفسك أولاً). في الكتاب الأول من «المستطرف»، يُروى أن رجلاً فقيراً أتى الى الرسول وسأله أن يمنحه جملاً لركوبه. (سأهبك أصغر الجمال)، قال النبي محمد. (لكن الحمل الصغير لا يقوى على تحمّل وزني!) إشتكى الرجل. (أنت طلبت جملاً)، أجاب النبي محمد. (ألا تعلم أن أصغر الجمال هي أكثرها قوة؟).

أصل كلمة التجديف [blasphemy] من الاغريق وتعني: (اىذاء مشاعر شخص). في الاسطورة الاغريقية، يعتمد التجديف على حساسية الإله المجذّف به. تعاقب أثينا الفتاة آراكن بمسخها الى عنكبوت لأنها كانت تتفاخر بأنها أفضل حائكة من الإلهة نفسها. عند الكنيسة الكاثوليكية للقرون الوسطى، كان يُخلط بين مفهوم التجديف ومفهوم الهرطقة، عدا، بفضل الدقة البيروقراطية، أن المسلمين واليهود لا يمكن أن يُتهموا بالهرطقة لأنهم لا يُعترف به كمؤمنين. ومع ذلك، يمكن أن يُتهموا بإهانة الرب وقديسيه، لا فقط من خلال الكلمات والأفعال (بالقول على سبيل المثال، أن القدر، لا الله، يسيّر حياتنا) بل أيضاً من خلال التفكير، الذي كان يُعرّف بـ <التجديف بالقلب>. مرسوم صدر عام ٥٨٣، موقع من الامبراطور جستينيان، أعلن أن عقاب التجديف هو الموت، لكن العقوبة نادراً ما كانت تُنفذ. في العالم اليهودي-المسيحي، مازال مفهوم التجديف اليوم ساري المفعول شرعاً. في الولايات المتحدة، على سبيل المثال، نجحت مجموعات دينية مختلفة بسحب كتب من مكتبات مدرسية تهين، حسب رأيهم، ربهم. هذه هي الكيفية التي كان يرى بها كتاب متنوعون مثل رولد دال، جي دي سالنجر، وجي كي رولنج أنفسهم منضمين الى قائمة كتاب كلاسيكيين محظورين أمثال جوناثان سويت وويليام فوكنر.

السورة العاشرة من القرآن (١٠: ١٠٠) تُقرأ (وما كان لنفس أن تؤمن إلا بإذن الله). في بداية القرن الثامن، فهم اللاهوتي الشهير أبو حسن البصري هذا بأنه يعني (لا يمكننا الرغبة بالخير ما لم يرغب الله لنا). فلذلك على المؤمنين أن يكونوا راضين بقناعة أنهم أختيروا للرحمة الالهية ولا يسألوا ورعا من أولئك الذين لم ير الله أنهم مناسبين ليكونوا مختارين. دعوا الآخرين بهزأوا: ذلك أيضا (إن اصلنا الجدل) ناشئ عن مشيئة الله (التي أسبابها غامضة). الصادقون في إيمانهم يقولون أن ربهم يطلب منهم التضحية والمرونة. بلا شك، فالدليل على هذا أنه قضى بوجود بضعة مهرجي بلاط، ورثي فولتير، ايراسموس، رابليه، الذين، تبعا لنصيحة هوراس (واحد آخر من خلق الله) دافعوا عن التعليم بواسطة الضحك.

على طاولة صانع القبعات

(في ذلك الاتجاه)، قال القط، ملوحًا بكفه ذي البرائش، (يعيش صانع قبعات؛ وفي <ذلك> الاتجاه)، ملوحًا بالكف الأخرى، (يعيش الأرنب مارتش). زري اذا شئت أي واحد منهما: الاثنان، كلاهما مجنونين).
(لكني لا أريد الذهاب وسط ناس مجانين)، قالت آليس.
(آه، بهذا لا يمكن فعل شيء)، قال القط: (هنا جميعنا مجانين).

«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٦

كما سيتفق أغلب القراء ذوو البصيرة، السمة المميزة للعالم الانساني هي جنونه. النِمال تعدو بصفوف مرتبة، جيئة وذهوبا، بتناسق خلو من الخطأ. البذار تنمو في الشجر الذي يُسقط أوراقه ويرعم ثانية بدائرية تقليدية. الطيور تهاجر، الأسود تقتل، السلاحف تتزواج، الفايروسات تتحوّل، الصخور تفتت الى تراب، الغيوم تتشكل وتعيد التشكل غير واعية بما بنت وما دمّرت. نحن وحدنا نحيا بوعي عارفين أننا نحيا و، بواسطة شفرة تقريبا مشتركة من الكلمات، قادرين على تأمل أفعالنا، مهما تكن متناقضة أو متعذر تعليلها. نحن نداوي ونساعد، نصحي بأنفسنا ونبدي القلق والتعاطف، نخلق وسائل بارعة مدهشة وأدوات اعجوبية كي نفهم بشكل أفضل العالم وأنفسنا. وفي الوقت ذاته، نبنّي حياتنا على خرافات، ندخّر بلا هدف سوى الطمع، نسبّب ألما متعمّدا للمخلوقات الأخرى، نسّمّ المياه والهواء للذّان نحتاجهما لنعيش، وفي النهاية نودي بكوكبنا الى حافة الدمار. نحن نفعل كل هذا بإدراك كامل

بأفعالنا، كما لو كنا نسير في حلم نفعل فيه ما نعرف أننا لا يجب فعله ونحجم عن فعل ما نعرف أننا يجب أن نفعله. (إذن، ألا يمكن لنا أحيانا أن نعرف الجنون بوصفه عجز عن التمييز بين حياة اليقظة وحياة النوم؟) كتب لويس كارول في يومياته في ٩ شباط ١٨٥٦.

في الفصل السابع من الرحلات عبر العالم المجنون لبلاد العجائب، تلاقى آليس فجأة طاولة نُصبت تحت شجرة وموضوع عليها الكثير من أدوات المائدة. رغم انها طاولة واسعة، كان يجلس الأرنب مارتش، صانع القبعات والزُّغبة^(١٧٩) متراحمين في ركن واحد، يشربون الشاي، ويقوم الزغبة الوسنان بدور الوسادة من أجل راحة الآخرين. (لا مجال! لا مجال!) يصرخ حين يرى آليس قادمة. (هناك <الكثير> من المجال!) تقول آليس بسخط ثم تجلس على كرسي كبير ذي مساند في طرف المائدة.

آداب المائدة لمضيفي آليس غير الراغبين فيها هي من الواضح مجنونة. في البداية يُقدّم لها نبيذا من الأرنب مارتش. لكن (أنا لا أرى أي نبيذ)، تقول، ناظرة حولها. (لا يوجد أي منه)، يقول الأرنب مارتش، ويعرض عليها المزيد من الشاي. (لا يوجد شاي في قدحي بعد)، تجيب آليس بنبرة مغتظة، (لذا لا يسعني أخذ المزيد). (تعنين لا يسعك أخذ القليل)، يعترض الأرنب مارتش قائلاً، (أسهل جداً أخذ <المزيد> من أخذ لا شيء). ثم يتم تغيير ترتيب المقاعد باستمرار لتوافق نزوة صانع القبعات. متى ما أراد قدحا نظيفا، فعلى الجميع أن ينتقلوا الى المقعد التالي، حيث أدوات المائدة الوسخة؛ من الواضح أن الوحيد الذي يفيد من هذه التغييرات هو صانع القبعات نفسه. آليس، مثلاً، هي (أسوأ من

(١٧٩) حيوان من القوارض شبيه بالسنجاب. [المورد]

قبل بكثير)، قال الأرنب مارتش وهو يقلب ابريق الحليب في صحنه.

كما في العالم الحقيقي، كل شيء في بلاد العجائب، مهما يكن مجنوناً، له أساس منطقي، نظام من قواعد هي في الغالب سخيفة بحد ذاتها. تقاليد مجتمع آليس قادتها الى الاعتقاد بأن سلوك الناس الأكبر سناً والأفضل، أينما وجدت نفسها بينهم، هو عقلائي. لذلك، وهي تحاول فهم منطق عالمها الخلمي الغريب، تتوقع آليس سلوكاً عقلائياً من المخلوقات التي تلتقيها، لكنها، المرة تلو المرة، كانت لا تواجه سوى جنونهم <المنطقي>. (طوال حياتي)، قال برتراند رسل في ميلاده التسعين، (كان يُقال لي أن الإنسان هو حيوان عاقل. في كل هذه السنوات الكثيرة، لم أجد ولا مرة واحدة دليلاً على أن هذا كان صحيحاً). عالم آليس يعكس مايؤكدده رسل.

كانثروبولوجي هاوي، تفترض آليس أن فهم التقاليد الاجتماعية لبلاد العجائب سيتيح لها فهم منطق سلوك السكان، ولذلك تحاول أن تتابع ما يحدث على مائدة صانع القبعات بمعيار معين من العقل والسلوك المهذب. على السخافات تردُّ هي بأسئلة عقلانية؛ على الأسئلة المطروحة، مهما تكن سخيفة، تحاول ايجاد اجوبة عقلانية. لكن من غير طائل. (الآن وأنت تسألني)، تقول هي، (أنا لا أعتقد).. (إذن عليك أن تصمتي)، يقاطعها صانع القبعات بحدة.

كما في عالمنا، ينطوي سلوك سكان بلاد العجائب على أفكار ضمنية عن المسؤولية والقيمة. صانع القبعات، رمز الغرور الكامل، يعارض حرية التعبير (سوى تعبيره هو) ويتصرّف بملكية ليس له حق فيها (الطاولة، رغم كل شيء، تعود الى الأرنب مارتش). لا شيء يهمه عدا راحته وربحه، وهو لذلك يظهر نفسه راغباً عن الاقرار حتى بممتلكاته خشية ان يكون مسؤولاً. (أثناء المحاكمة في نهاية الكتاب، يرفض أن يخلع قبعته لأنها،

كما يقول، ليست له. (أنا أحتفظ بها للبيع)، يشرح قائلا، (أنا لا أملك شيئاً خاصتي، أنا صانع قبعات)). بتقييمه لما يملك فقط، لما يستطيع بيعه، لا يحتاج صانع القبعات أن يهتم بنتائج أعماله، سواء تعلقت بمحاكمة عن صحتهم قدرة أو حول حوارات سائدة أثناء عملية قانونية.

يظهر صانع القبعات مرة واحدة فقط في كتاب آليس الثاني، «عَبْر المرأة» (مسجون بسبب جريمة قد يكون أو لا يكون ارتكباها يوما)، لكن فلسفته انتشرت بعيدا وواسعا خلال عالم أحلام آليس. في منتصف الفصل ٣، عندما تجد آليس نفسها فجأة داخل عربة قطار تواجه كمساري غاضب يطلب أن يرى بطاقتها، تردد أفكار صانع القبعات عن القيمة بكورس غامض من مقيمين غير مرئيين.

(إذن! أريني بطاقتك يا بنت) تابع الكمساري كلامه ناظرا بغضب صوب آليس. وأصوات كثيرة جدا تقول معا ((مثل كورس أغنية)، فكّرت آليس) (لا تدعيه ينتظر، يا بنت! لأن وقته يعادل ألف باوند للدقيقة الواحدة!)

(أخشى أنني لا أملك بطاقة)، قالت آليس بنبرة خائفة: (لم يكن هناك مكتب بطاقات من حيث أتيت). ومرة أخرى واصل كورس الأصوات. (لم يكن ثمة مجال لمكتب من حيث أتيت. الأرض هناك تعادل ألف باوند للإيج الواحد!)

(لا أريد أعذارا)، قال الكمساري: (كان عليك أن تشتري بطاقة من سائق القطار). ومرة ثانية واصل كورس من أصوات (الرجل الذي يقود القطار. الدخان وحده يعادل ألف باوند للنفخة الواحدة!)

فكّرت آليس مع نفسها، (إذن لا فائدة من الكلام). لم تنضم الأصوات، <هذه> المرة، إذ هي لم تتكلم، لكن، لدعشتها العظيمة،

كانوا جميعا <فكروا> في كورس (أرجو أنكم تعرفون ما يعني <التفكير في كورس> - لأنه على أن أعترف بأنني لا أفهم)، (الأفضل أن لا تقولي شيئا بتاتا. اللغة تعادل ألف باوند للكلمة الواحدة.)

(سأحلم بألف باوند هذه الليلة، أعرف أنني سأحلم!) فكرت أليس. سواء أكان اتساع الوقت أو ضخامة المكان، أكان مجرد نفخة دخان أو الكلمات التي ننطق، كل شيء له، وفقا لحشد غير مرئي يردد شفرة صانع القبعات، قيمة مالية - في هذه الحالة، هي قيمة ألف باوند. طبقا لهذه <الأرواح المنتقمة> ذات العقل المالي، كل شيء يمكن أن يُباع ويُشترى، كل شيء (مثل قبعة صانع القبعات) يمكن أن يُحوّل الى سلعة صالحة للتداول.

ثمة مشهد في تاريخنا الخاص بنا يمكن أن يحدث في كتاب أليس. منهكا من المعارك المتواصلة، مقتنعا أن صراع المستقبل صار عقيما، مقررا محاولة الاستسلام بدلا من خسارة لا حريته فحسب بل حياته، وافق، في صيف ١٥٢٠، ملك الأزتيك مونتيوزوما، السجين لدى الاسبان، على تسليم هرنان كورتيز كنزا ضخما كان والده، اكساياكتل، جمعه بمشقه، وقَبِل أن يقسم يمين الولاء لملك اسبانيا، ذاك الملك البعيد وغير المرئي الذي كان كورتيز يمثل سلطته. في تعليق على الطقوس، روى المؤرخ الاخباري الاسباني فرنانديز دي اوفيديو أن مونتيوزوما كان يبكي طوال وقت الإجراءات و، مشيرا الى الفرق بين ميثاق مقبول طوعا من قبل ممثل وميثاق منجز بأسى من قبل شخص مكبل بالقيود، إستشهد اوفيديو بالشاعر الروماني ماركوس فارو: (ما يُمنح بالقوة هو ليس خدمة بل سرقة).

كان الكنز الأزتيكي الملكي، كما دلّت جميع الأنباء، هاما جدا، وحين تم جمعه أمام الاسبان، ارتفع في ثلاث اكوام ذهبية مجموعة، في الجزء

الأعظم منها، في أوعية رائعة كان الغرض السري منها يوحى بطقوس اجتماعية معقدة؛ قلادات متشابكة، أساور، صولجانات، مراوح مزينة بريش متعدد الألوان، أحجار كريمة، ولآلئ؛ وطيور، حشرات، أزهار كلها محنطة بدقة، والتي كانت، وفقا لكورتيز نفسه، (لا تقدر بمال، وهي اعجوبة جدا، وأن جدتها وقوتها تجعلها فوق كل قيمة، ولا يُعقل أن أي أمير معروف في هذا العالم يمتلك أشياء مثل هذه، ومن نوعية كهذه).

قَصَدَ مونتيزوما أن يكون الكنز مقدمة من بلاطه إلى ملك إسبانيا. مع هذا طالب جنود كورتيز أن يُعامل الكنز بكونه غنيمة وأن يستلم كل منهم جزءاً عادلاً من الذهب. كان خمس الكنز من حق ملك إسبانيا، وحصّة مثلها لكورتيز نفسه. وقُدِّرَ مبلغا كبيرا لتعويض حاكم كوبا عن تكاليف الرحلة. كان أفراد حامية فيراكروز والقادة الفرسان يتوقعون نصيبهم، كما الخيالة، جنود الأسلحة النارية، ورماة السهام، الذين كانوا مؤهلين لأجر مضاعف. ترك كل هذا للجنود العاديين مبلغا يقارب المئة بيزوس ذهبي لكل واحد، وهو مبلغ ضئيل جدا، أقل مما توقعوه، بحيث أن العديد منهم رفض القبول به.

خضوعا لرغبة رجاله، أرسل كورتيز في طلب صائغي ازكابوزالكو الشهيرين لتحويل مواد مونتيزوما النفيسة إلى قوالب، وكانت تُدْمَغ حينذاك بنقش السلطات الملكية. استغرقت المهمة من الصائغين ثلاثة أيام كاملة من العمل. اليوم، وهي منقوشة في الحجر فوق باب متحف الذهب في سنثافي دي بوغوتا، يمكن للزوّار قراءة القصيدة التالية، الموجهة من شاعر ازتيكي إلى الفاتحين الإسبان: (أنا مدهوش بعماكم وغباءكم، ذلك انكم أفسدتم جواهرنا مزخرفة بجمال لتصنعوا منها آجرات).

كيف تُعرَّف القيمة هو سؤال قديم. بالنسبة لكورتيز، قيمة عمل فني

صيرته (جدته و غرابته) (شيئا لا يُقدَّر بمال)، تُبْطَل بقيمة المادة الخام التي صُنِع منها العمل الفني وتُمنح سعر سوق (مهما كان متذبذبا أو رمزيا). بما أنه هو نفسه يعبر عن تعاملاته الاجتماعية بقيمة الذهب، فإنه أُعتبر أن له الحق في تحويل أعمال الفن الأرتيكية الى قوالب ذهب. (في عصرنا، رجل الأعمال الذي يشتري لوحة فان خوخ « زهور عباد الشمس»، وأقفل عليها في خزانة تصرّف بالضبط بنفس القناعة).

بالطبع، توجد قيم أخرى. تستخدم اللغة الالمانية، على سبيل المثال، كلمات عديدة تشير الى القيمة ومعانيها المختلفة، مثل gewalt (قوة شيء)، wert (الأهمية المتفق عليها لشيء)، geltung (صحة شيء)، gültigkeit (القيمة الرسمية للنفع) في حقول علم الأخلاق، علم الجمال، الثقافة، نظرية المعرفة. لكن عند كورتيز أبطلت القيمة المالية هذه كلها. فكرة باطله كهذه تسمح للبارون دي مونتيسكيو، بعد قرنين من ذلك، أن يقول بسخرية أنه اذا أصبح الشراء والبيع ميزانا القيمي، (فإن الانسان في الجزائر يستحق السعر الذي يباع به).

بالافتراض، كما فعل كورتيز، بأسبعية القيمة الاقتصادية، نغيّر نحن علاقتنا مع كل النشاطات المبدعة. لو أن الربح المالي هو الهدف النهائي، يكون الكمال من نوع واحد هو ما نسعى اليه: تقديم نتاجات صناعية من السهولة تحويلها الى نقود. ذلك يعني، في عالم تكون فيه القيمة المالية هي معيار كل شيء، لا تنطوي أعمال الفن في ذاتها على رضى مالي مباشر، فذلك يتطلب على الأغلب اجراءات طويلة وشاقة، وقد ينتج أو لا ينتج عن منافع تجارية من خلال حقلين جمالي وأخلاقي معقدين، أو حقل فلسفي ثانوي منبوذ أو، على الأقل، ذي اعتبار قليل جدا. الفشل، القبول بما هو متأصل في أي نشاط ابداعي، يُعد في ضوء كهذا شيئا بغیضا، كما هي الابداعات الشعرية التي يدعوها شيللي <شئلات الخلود>، بما أن

القانون الاقتصادي يقضي بأن كل ما يُخلق يحمل في داخله بذور فناءه، <موعد بيعه>، الذي يمكن سلسلة الانتاج من الاستمرار لبيع منتجاتها. الطبيعة الفنية لعمل ما يجب أن تتوقف على ذوق الأغلبية أو، في حالات معينة، على ذوق <نخبوي> مفترض قليل للأغلبية عنه أنه يمكن، بسعر معين، أن يتحقق. لو ان كل شيء يوزن بالقيمة الاقتصادية، فإن كل القيم الأخرى تصبح غير واضحة أو تتلاشى.

خُلقت هذه الحاجة الى الاستهلاك، لا بواسطة فتح حقول جديدة للاستكشاف الفكري والعاطفي بعمل الفن نفسه، بل بواسطة حملات منظمة، مستلهمة من الاحصاء السكاني وأبحاث السوق، لتحري، بطرق مؤثرة، الأسباب التي مهدت التلف الى شيء سيُنتج فيما بعد بقصد إشباع هذا التلف. لا يعرف القراء أنهم <بحاجة> الى كتب آليس الى أن يكتشفوا وقرأوا عمل كارول لويس ويرون كيف أضفت كتابته كلماتاً على تجربتهم الخاصة غير المعبر عنها. مع ذلك، بالامكان انتاج كتب لاشباع <حاجة> روحية بعد أن صنعت الدعاية مسبقاً حالات تأمل مبهم زائف متاحة للجميع، مملأ محلات بيع الكتب بتحذيرات كارثية ونظريات مؤامرة مبنية، بالطبع، على قلق وخوف جمعيتين حقيقيين. لكن مع كارول، حتى عند تصويره تجاربنا الأكثر كابوسية، لا تتوفر حلولاً مؤاسية، فقط أسئلة ملتبسة بأسلوب وسطاء الوحي^(١٨٠)، وتغدق علينا نصوص «آليس» الصناعية أجوبة ملائمة، رضاً سريعاً وتاماً وسطحياً، تعليمياً شفهياً بمنح قراءه وهما بامتلاك الغازا سحيقة محلولة يجب أن تبقى، بسبب طبيعتها ذاتها، غير محلولة.

(١٨٠) وسيط الوحي: كاهن أو كاهنة (عند الاغريق) يُعتقد أن الإله يجيب بواسطته عن سؤال حول أمر من أمور الغيب. [المورد]

في عصرنا، كي نخلق ونصون آلية الربح المالي الضخمة والوافية، فضلنا على نحو جمعي السرعة على البطء المقصود، الاستجابات البديهية على التأمل النقدي المفصل، الرضى بالوصول الى استنتاجات غير مروى فيها بدلا من متعة التركيز على التوتر بين احتمالات مختلفة من دون طلب استنتاج نهائي. إن كان الربح هو الهدف، فلا بد أن يعاني الابداع. في مناقشة حول الافتقار الى دعم الابحاث العلمية خارج الصناعات الخاصة، سمعت مرة عالما يعلّق، (لم تُخترع الكهرباء بمحاولة انتاج مصابيح أفضل).

من المعروف أن كل عصر يطوّر نوعه الفني الخاص به من أجل صنفه الخاص من الحمقى. في العصور الوسطى، كانت مواعظ الدجالين ونبوءات قارئ البخت هي الأكثر شعبية؛ في أيام كارول، كانت الرواية <السخيفة> ذات الثلاثة أجزاء والحكايات الاخلاقية. في أيامنا، فن الأحق *par excellence* ^(١٨١) هو فن الدعاية - التجارية، السياسية، أو الدينية: القدرة على خلق الرغبة في الأمور الزائلة. تبدأ الدعاية بكذبة، بتأكيد أن <الماركة أكس> هي أكثر اهمية، أو أكثر ضرورة، أو مجرد أفضل من الماركات الأخرى، وإن امتلاكها، كإمتلاك شيء سحري في الحكايات الخرافية، سيجعل المالك أو المالكة أكثر حكمة، أكثر جمالا، أكثر قوة، من جاره أو جارها. التعطيل الارادي للكفر الذي يطلبه كولريديج من القارئ يُعالج في الدعاية من خلال تعطيل مُستحث ومتزامن للإيمان: السلع أو الخدمات المعلن عنها لا تستلزم الكثير من الايمان أو الكفر كنوع من الثقة الرابطة الجأش بالشيء الخيالي المبدع، حيث الصور التافهة، المتعددة الألوان، التقليدية لكنها الفارغة من الرموز، المسكّنة والتوجيهية البسيطة

(١٨١) <بامتياز>، بالفرنسية في الأصل.

التي تضع المشاهد في حالة من توق أبله. هذه الصور تحيط بنا الآن في كل زمان وفي كل مكان. حين نتحدث عن <ثقافة صور> عصرية، ننسى أن ثقافة كهذه كانت حاضرة من أيام أسلافنا ما قبل التاريخ، فقط أن الصور على الكهوف، في كنائس القرون الوسطى، أو على جدران معبد أزيكي تنطوي على معان عميقة ومعقدة، بينما صورنا تافهة وسطحية بعمد. لم تكن محض صدفة أن الحملات الدعائية تسيطر على سوق الفن المعاصر الذي كانت فيه نفس تلك التفاهة والسطحية المتعمدة متحوّلة إلى سمتين لإثبات القيمة المالية لعمل من أعمال الفن.

كلا السمتان، مع ذلك، ترتبطان برؤية معينة عن العالم. العالم، كما ندرکه من لحظة ولادتنا، هو مكتبة من إشارات، أرسيف نصوص غامضة، معرض صور خلّابة، بعضها عشوائية أو كيفما إتفق، بعضها مبتكرة بعمد، نحس أننا ملزمون بفكّ مغالقتها وقرائتها. هوى طبيعي، يسميه البروفيسور جوفاني فرانكي <التوق إلى التفسير>، يدفعنا إلى الاعتقاد بأن كل شيء هو لغة، صور من مفردات قد يكون مفتاحها مفقوداً، أو لم يوجد أبداً، أو لا بد أنه مشغول ثانية لفتح صفحات الكتاب الكوني. نباتات، حيوانات، غيوم، وجوه وحركات الآخرين، مناظر طبيعية لتيارات البحر، أبراج ودروب غابة لها مثيلاتها في البكتوغراف والايديوغراف^(١٨٢)، في حروف وشفرة نحاول أن نعكس بها تجربتنا عن العالم. دعا الازتيك مخطوطاتهم الملونة <خرائطاً>، كلمة هي مناسبة أكثر لتوضيح هذه العلاقة من كلمتنا الطبيعية <نص>.

(١٨٢) نسبة إلى ideography (الكتابة بالرموز): صورة (أو رمز) تُستعمل في نظام كتابي ما (كالهيراغليفية والصينية) وتمثل شيئاً أو فكرة لا كلمة خاصة بهذا الشيء أو تلك الفكرة. [المورد]

لكن هناك أيضا ما يدعى بخارطة مزيفة لا تؤدي الى أي مكان سوى الرجوع الى نفسها. كان صانع القبعات أباً لعدد هائل من مثل هذه الخرائطية المنتجة في العشرين أو الثلاثين السنة الماضية على يد فلاسفة، علماء اجتماع، واقتصاديين، يدافعون، وهم يصوغون حججهم بلغة ممتازة ومحتمون بمبدأ حرية التعبير، عن مزايا الجشع وإغناء الذات ويضفون وزناً فكرياً على أولئك الذين يستخدمون سلطتهم لتحقيقها. متشبهاً بما يملك وبما وصل اليه من شيء أكثر، لا يقدم صانع القبعات للآخرين شيئاً - ومشيراً الى طاولته المغطاة قائلاً للآخرين أن يأخذوا المزيد، وأن يصدقوا أنه (أسهل جداً أخذ <المزيد> من أخذ لا شيء).. إنه ليس أسهل جداً أخذ المزيد من أخذ لا شيء، كما يعرف الملايين على كوكبنا. لكن قواعد حفلة الشاي المجنونة هي قواعد العالم الذي بنيناه كي يمكننا الاحتفاظ لأنفسنا بمكان واسع كان معداً ليسع الجميع، كي يمكننا تقديم النيذ الذي لا وجود له و<المزيد> من الشاي لآخر لم يذق منه شيئاً، كي يمكننا الاستيلاء على مناطق جديدة بعد أخرى بعد أن كنا دمرنا منطقة كنا نحتلها. تكديس أكثر مما نحتاج أو نستمتع به، الاقتراح على الآخرين المشاركة في ثقافة مشتركة كانت تتآكل يومياً وتدرجياً ليحل محلها <لا شيء>، القول للفقراء والمحتاجين أن عليهم أن يعينوا أنفسهم بأخذ <المزيد> من الثروة المشتركة بينما هم لا يملكون شيئاً في المقام الأول، استنزاف أجزاء كبيرة من كوكبنا وبالتالي النزوح الى مناطق أخرى، تلك كلها هي مناهج جنونا العالمي، بصرف النظر عما اذا كنا نتعامل مع أقراننا البشر، الغابات، البحار، الأرض التي نسكن، أو الهواء الذي نتنفس. إنها مناهج تبدو بها أننا نتقاسم الحظ الطيب والحظ العاثر مع الآخري بينما في الواقع نحن لا نتقاسم شيئاً، لا نسلّم شيئاً، نخفي نبيذنا ونتشبت بشاينا ونحس بالارتياح بما نعتقد أننا نراه.

(عندما ننظر في المرأة)، كتب هارولد بنتر في خطبة جائزة نوبل، (نعتقد أن الصورة التي تواجهنا هي دقيقة. لكن تحرك ميليمترا واحد فإذا الصورة تتغير. نحن في الحقيقة ننظر الى صف لا ينتهي أبدا من الانعكاسات. لكن يضطر الكاتب أحيانا أن يحطم المرأة - لأنه في الجانب الآخر من تلك المرأة تحدق فينا الحقيقة. أعتقد أنه برغم الفروق الهائلة بين البشر، فإن العزم الفكري الشديد، الرابط الجأش، الثابت لتحديد الحقيقة <الواقعية> عن حيواتنا ومجتمعاتنا هو واجب حاسم ملقى علينا، كمواطنين. إنه في الواقع إلزامي. لو ان هذا العزم لا يتجسد في رؤيتنا السياسية فليس لدينا أمل في احياء ما هو تقريبا مفقود بالنسبة - كرامة الانسان).

على طاولة صانع القبعات المجنون لا يجلس اليوم المخلوقات الخيالية التي إلتفتها أليس بل كائنات واقعية على نحو مؤلم: ورثة كورتيز، مختزلين الخلق الى رمل وصخر؛ التجار الذين عندهم المعيار الوحيد للقيمة هو معيار الربح المالي والذين يؤمنون بأن الطريقة الموثوقة جدا من أجل كسب أكبر هي جعل المستوى الفكري للناس واطنا؛ أنصاف المتعلمين، الذين لا يعني الفن بالنسبة لهم حوارا وتبادل أسئلة بل سلسلة من أجوبة بلهاء ومعوقة؛ بائعو العتيق الذين يمكنهم تحويل أي شيء الى سلعة قابلة للبيع؛ الفلاسفة الذين يعيرون حججهم، لإعتبارات شخصية أو على أساس أفكار تجريدية عن العدالة، الى اولئك ذوي السلطة، والأهلية المزيمة؛ الأنايون الذين، في ظل حماية الحرية المدنية، يعتقدون أن التسامح هو مزية تتيح التفريق بين <اولئك الذين فوق> و<اولئك الذين تحت>؛ أصحاب الاعلانات عن المزاياء المبتذلة وخالقو الحاجات الزائفة؛ الزعماء الدينيون الذين يؤمنون بأن الله أسبغ على كنيستهم، من دون غيرها، الرحمة الإلهية، الاستنارة، والموقع المميز بين كل العقائد الأخرى؛ الثوريون الذين لا يمكن بالنسبة لهم أن يكون ثمة تطهير بدون تدمير؛ الزعماء السياسيون الذين تعني الثروة

والسلطة بالنسبة لهم دليل على النزاهة والنفوذ الأخلاقي. بإختصار أعداء (كرامة الانسان).

آليس وأطياها من بلاد العجائب يلعبون لنا الأدوار التي نغثلها نحن في العالم الواقعي. غباءهم هو مأساوي أو مسلي، هم أنفسهم حمقى نموذجيين أو هم شهود فصيحين عن حماقة أخوانهم الخياليين، إنهم يروون لنا قصصا عن سلوك سخيف أو مجنون يعكس سلوكنا نحن كي نستطيع أن نراه بشكل أفضل ونفهمه. الفرق هو أن حماقتهم، بخلاف حماقتنا، مؤطرة بهوامش على الصفحة، محددة بمخيلة مؤلفها مهما تكن غامضة. الجرائم وأفعال الشر في العالم الواقعي لها مصادر عميقة جدا بحيث لا يمكن أبدا إستيعابها بالكامل في عقلنا، يمكننا فقط تثبيتها في لحظة، حفظها في ملف قضائي، أو مراقبتها تحت عدسات التحليل النفسي. أفعالنا بخلاف أفعال تلك المخلوقات الأدبية العظيمة تنفذ عميقا وواسعا في العالم، ملوثة كل شيء، كل مكان، من دون هدف، ومن دون أن نستطيع تدراكها.

حماقة العالم نعانينا في الجسد والعقل، نُسحق بحركتها التي لا سبيل الى تهدئتها والتي تتجه نحو شفا الكارثة. يمكننا، حتى، في لحظات منورة معينة، الارتفاع خلالها الى لحظات انسانية استثنائية، حكيمة على نحو غير عقلاني وجريئة على نحو جنوني. لأفعال كهذه، ما من حكمة وافية. ومع هذا، إن كانت اللغة في أحسن حالاتها، يمكن لحماقتنا أن تقع في شر أعمالها، مُجبرة أن تكرر نفسها، أن تعرض وحشياتها وكوارثها (وحتى أفعالها المجيدة)، لكن هذه المرة تُلاحظ بشكل شفاف بينما تكون العواطف محمية تحت طبقة الكلمات المطهرة، ومضاءة بمصباح القراءة الموضوع فوق الكتاب المفتوح.

الكائنات التي من لحم ودم على طاولة صانع القبعات المجنون - القادة

العسكريون، الجلادون، المصرفيون العالميون، الارهابيون، المستغلون - لا يمكن أن يُجبروا على رواية قصتهم، إلتماس الصفح، الاعتراف، التسليم بأنهم كائنات عاقلة مذنبة بإقتراف وحشيات مقصودة وأفعال تدميرية. لكن الحكايات يمكن أن تُروى والكتب يمكن أن تُكتب حولهم وقد تسمح لفهم معين لما كانوا فعلوه وتسمح لتعاطف متسم بحسن التمييز. أفعالهم لا تتحمل تفسيراً عقلائياً، إنها تتبع قواعد منطقية سخيفة، لكن جنونهم وارهائهم يمكن أن يحبسانا، بكل نارهما المهلكة والمنيرة، داخل قصص أو <خرائط> حيث يمكنهما بغموض أن يضيفا على حماقتنا نوعاً من عقلانية منوّرة، جليلة بما يكفي لتوضيح سلوكنا ومبهمة بما يكفي لمساعدتنا على قبول المتعذر تعريفه.

الجزء الثامن الكتبة القدسة

(الآن، أعلن أن هذا سيء جدا!) صرخ همبتي دمبتي، منفجرا
في إنفعال مفاجئ. (كنت تتسمعين عند الباب - وخلف
الأشجار - وأسفل المداخلن - وإلا ما كان يمكنك معرفته!)
(أنا حقاً لم أكن أعرف!) قالت آليس بلطف شديد. (هو موجود
في كتاب).

«عبر المرأة» الفصل ٦



ملاحظات بخصوص تعريف المكتبة المثالية

ولاحظت إنها كانت مملأى بالخزانات ورفوف الكتب.

«مغامرات آليس في بلاد العجائب» الفصل ٩

المكتبة المثالية هي مكتبة معدة لقارئ بعينه. كل قارئ أو قارئة يجب أن يشعر أنه القارئ المختار.

فوق باب المكتبة المثالية كُتِبَ تنويعاً على شعار رابليه: (LYS CE QUE VOUDRA)، (اقرأ ماشئت).

المكتبة المثالية هي مكتبة افتراضية ومادية معاً. إنها تماشى كل تكنولوجيا، كل صندوق، كل تجلُّ للنص.

المكتبة المثالية هي مكتبة يسهل الوصول إليها. لا سلام عالية، لا أرضية زلقة، لا تعدد أبواب مربك، لا حراس ملمعين يقفون بين القارئ والكتب.

في المكتبة المثالية مقاعد مريحة، صلبة ومساند وظهر منحني، كذلك التي لقاعة لابروست في البليوتك ناسيونال دو فرانس. للمكتبة المثالية مكاتب فسيحة، ومن المفضل بسطوح جلدية، تجاويف للآلات الكهربائية (بشرط العمل بها بصمت مطلق)، ومصابيح ناعمة فردية تذكرك بمصابيح القراءة خضراء اللون في الكوليجيو ناسيونال دي بوينس آيرس.

في ١٥٢٠، قارن ريشاردو فورنيسال المكتبة المثالية بـ hortus

conclusus، حديقة مسوّرة.

للمكتبة المثالية جدران دافئة من الآجر والخشب، ولها أيضا نوافذ زجاجية أنيقة تُفتح على آفاق هادئة. المكتبة المثالية لم تكن أبدا hortus ولا هي conclusus بالكامل.

المكتبة المثالية تحوي بشكل رئيسي، لا بشكل مطلق، كتباً. فيها أيضا طوابع، لوحات، مواد، موسيقى، أصوات، أفلام، وصور فوتوغرافية. المكتبة المثالية تتيح لكل قارئ الوصول الى رفوف متراصة. يجب أن يُمنح القارئ الفرصة بلقائات تصادفية.

ما من رف في المكتبة المثالية هو أعلى أو أوطأ من متناول يد القارئ. المكتبة المثالية لا تتطلب حركات اكروباتية.

في المكتبة المثالية لا يكون الجو أبدا حارا جدا أو باردا جدا. المكتبة المثالية هي مكتبة منظمة الى حد أنها لا تحتاج الى تصنيف في رُقَع.

لا قسم في المكتبة المثالية هو نهائي.

خارطة المكتبة المثالية هي فهرسها.

المكتبة المثالية توفر حصولا مقبولا للطعام، الشراب، وآلات النسخ. المكتبة المثالية هي على حد سواء مكتبة محمية ومكتبة عامة، خصوصية ومفتوحة للعلاقات الاجتماعية، معدة للتأمل وللحوار، شديدة البخل وسخية، واسعة المعرفة وشكوكية، مفعمة باليأس من المقدار الوافر وبالأمل بما لم يُقرأ بعد.

المكتبة المثالية تحتفظ بوعود لكل كتاب محتمل.

كل كتاب في المكتبة المثالية له صدهاء في كتاب آخر.

المكتبة المثالية هي انطولوجيا دائمة البقاء، دائمة التجدد.

المكتبة المثالية تسمح بالخرشة على كتبها.

المكتبة المثالية هي مكتبة مشاعة وخاصة معاً. إنها تقتني كل الأدب الكلاسيكي المعترف به وكل الأدب الكلاسيكي غير المعروف سوى لقلة من القراء. في المكتبة المثالية تجاور «كوميديا» دانتي كتاب «المواعيد الأخيرة» لفيل كوسينو، تجاور «مقالات» مونتاني كتاب «مونتاني» لادواردو لورينزو، تجاور «مدام بوفاري» فلوير كتاب «جسر أوديسا» لإدغاردو كوزارينسكي، تجاور «الأخوة كارامازوف» دوستويفسكي كتاب «دوستويفسكي يقرأ هيغل في سيبيريا وينفجر بالبكاء» للالزو فلويلديني.

في المكتبة المثالية، مهمة القارئ هي تدمير النظام القائم.

عدد الكتب في المكتبة المثالية مختلف. يُقال أن مكتبة الاسكندرية كانت تحتوي على سبعمئة ألف لفيفة؛ إحتوت رفوف خورخه لويس بورخس بالكاد على خمسمئة كتاب؛ كان للمكتبة السرية لمعسكر إعتقال بيركيناو للأطفال ثمانية كتب نفيسة، كانت تُخفى كل ليلة في مكان مختلف.

المكتبة المثالية، حتى عندما تُبنى من جدران ورفوف وكتب، تكون في الذهن. المكتبة المثالية هي مكتبة متذكّرة.

المكتبة المثالية توحى بنصّ واحد مستمر بلا بداية قابلة للرؤية ولا نهاية قابلة للتنبؤ.

في المكتبة المثالية لا يوجد كتب ممنوعة ولا كتب مزكّاة.

في المكتبة المثالية هي مكتبة قرية لكل من القديس جيروم ونعوم تشومسكي.

في المكتبة المثالية ما من قارئ شعر يوماً أنه غير مرغوب به.

كل صفحة في المكتبة المثالية هي الصفحة الأولى. ولا أي منها هي الصفحة الأخيرة.

مثل مُربَّعات بول فاليري في الدماغ، للمكتبة المثالية أقسام مدرجة كالتالي: «للدراسة في مناسبة أكثر تفضيلاً». «لم يُفكر بها ثانية أبداً». «عقم المواصلة». «مضامين غير متَفَحَّصة». «أعمال تافهة». «كنز معروف يمكن أن يُفتش عنه فقط في الحياة القادمة». «خطر». «مرهف». «مستحيل». «مهجور». «محفوظ». «دع الآخرين يتعاملون مع هذا!» «ميزتي القوية». «صعب». «إلى آخره».

المكتبة المثالية تعطل فاعلية لعنة بابل.

المكتبة المثالية ترمز إلى كل شيء يمثله مجتمع. المجتمع يعتمد على مكتباته ليعرف هويته لأن المكتبات هي ذاكرة المجتمع.

المكتبة المثالية يمكن أن تنمو بلا نهاية دونما إقتضاء مكان مادي أكبر، ويمكنها تقديم معرفة عن كل شيء دونما إقتضاء زمان مادي أكثر. مثل إستحالة جميلة، تعيش المكتبة المثالية خارج الزمان وخارج المكان.

معاظم^(١٨٣) قديمة تحمل هذا النقش (ما أنت عليه، كنّاه يوماً؛ ما نحن عليه، ستكونه). العبارة نفسها يمكن أن تُقال عن كتب المكتبة المثالية وقرّائها.

المكتبة المثالية هي ليست مَغْظَمة.

بعض من أقدم المكتبات كانت محفوظة من قبل الكهنة المصريين القدماء، الذين يؤثثون الأرواح الراحلة بكتب لتدلّهم عبر طريقهم إلى مملكة الأموات. المكتبة المثالية تبقى مهمة قيادة الأرواح هذه فعالة.

(١٨٣) جمع مَغْظَمة: مستودع تُحفظ فيه عظام الموتى. (المورد)

المكتبة المثالية تحفظ وتجدد مجموعتها على حد سواء. المكتبة المثالية هي مكتبة مرنة.

ثمة كتب هي بحد ذاتها مكتبة مثالية. أمثلة: «موبي ديك» ملفيل، «كوميديا» دانتي، «مذكرات من تحت القبر» شاتوبريان. لا داعي لبوصلة في المكتبة المثالية. مظهرها المادي هو أيضا بناءها الفكري.

معماري المكتبة المثالية هو في المقام الأول قارئ مثالي. المهمة المستحيلة لكل طاعية هي تدمير المكتبة المثالية. المهمة المستحيلة لكل قارئ هي إعادة بناء المكتبة المثالية. المكتبة المثالية (كما كل مكتبة) تحمل على الأقل سطرًا واحدًا كان كُتب حصرًا لك.

مكتبة اليهودي التائه

(نوع بطيء من أنواع البلاد!) قالت الملكة. (الآن، <هنا>، يستغرق منك كل الركن الذي تستطيعينه، للبقاء في نفس المكان. إن شئت الذهاب الى مكان آخر، عليك أن تركزني مرتين على الأقل).

«عبر المرأة» الفصل ٢

حين كنت في الخامسة من العمر، قضت أسرتي صيفا في غراميش-بارتنكيرش، قرية على الألب تشبه البطاقات البريدية بشرفات ملأى بالجيرانيوم، ومصاريع أبواب بفتحات على شكل قلب، وأبقار برتقالية اللون تنهادى في مشيها عبر الشوارع الصغيرة عند الغسق، قارة أجراسها النحاسية. في تلك الأيام، لم يكن لدي إحساس بهويتي الاجتماعية والثقافية: لم أكن أعرف أن عائلتي يهودية، لذلك لم أكن أملك فكرة عن غرابة أن تختار أسرة يهودية، مكانا لقضاء العطلة أثناء أقل من عقد على نهاية الحرب، قرية كانت واحدة من القرى المفضلة عند هتلر. غابات عميقة الزرقة ارتفعت على المنحدرات، المحيطة، وغالبا، ما كنا نشق طريقنا ببطء خلال الدروب المظلمة لواحدة من قمم التلال لتناول الطعام في الهواء الطلق. كان في واحد من هذه الدروب مشاهد درب الصليب، كل مشهد يمثل صلب يسوع منحوتا بالخشب ومنصوبا عاليا على سارية: أربعة عشرة مشهدا صغيرا تتقدم، كما في كتاب قصص مصورة، من محاكمة المسيح والحكم عليه الى إضجاع جثمانه في القبر. مربيتي (يهودية تشيكية كانت هربت من النازيين، وكان لها مخيلة صغيرة وأصغر منها حس

بالفكاهة) عرفت قصة آلام المسيح بشكل سطحي فقط، وتفسيرها للصور المختلفة لم يرضني تماما. مشهد واحد، مع ذلك، هو المشهد الذي يسقط فيه يسوع للمرة الثالثة، بدا انها كانت تعرقه جيدا. المسيح، الذي تعرّ مرتين تحت ثقل الصليب، يتعرّ مرة أخرى، هذه المرة عند باب اسكاف يهودي يدعى أهاسورس. يدفع الاسكاف المسيح بعيدا بلا شفقة، قائلا له أن يواصل طريقه. (سأواصل طريقي)، يجيب المسيح، (لكنك ستلكأ حتى أعود!) منذ ذلك الحين فصاعدا، يُحكّم على أهاسورس بالتيه على الأرض ولا يتاح له التوقف إلّا لفترات وجيزة هنا وهناك. لم يبل حذاءه ولم تتمزق ملابسه تماما أبدا، وكل مئة عام يُستعاد شبابه بمعجزة. تنحدر لحيته الى قدميه، يحمل في جيبه خمس قطع نقدية تتوافق مع الخمسة جراح التي أصابت الرجل الذي أهانه، وهو قادر على التكلم بكل لغات العالم. بما أنه يناهز الألفي عام من العمر، فهو كان شاهدا على أحداث لا تحصى ذات أهمية تاريخية كما يعرف كل قصة وُجدت كي تروى.

رغم أن التيه السرمدي، الذي يُحكّم به بسبب خطيئة أرتكبت أو وعد لم يوف به، له جذور في الأدب اليهودي، الاسلامي، والمسيحي المتقدم وحتى البوذي، فأن القصة ظهرت، كما نعرفها، أول مرة في وقت ما من القرن الثالث عشر. الرواية المحققة الأولى هي ايطالية، تغور في تاريخ بولونيزي يمتد زمنيا من عام ٧١٨ حتى عام ١٢٢٨. في ١٢٢٣، وفقا لواحده من مؤرخي تلك الفترة، وصلت مجموعة من الحجيج الى دير فيرارا وأعلموا رئيس الدير أنهم أثناء ترحالهم في ارمينيا، إلتقوا رجلا يهوديا كشف لهم أنه كان حاضرا أحداث آلام المسيح وكان دفع المسيح من بابه، وبالتالي أصبح ملعوننا حتى <الجينة الثانية>. (هذا اليهودي)، يشرح المؤرخ، (يقال أنه، كل مئة عام، يعود الى سن الثلاثين، ولا يستطيع الموت حتى يعود الرب).

بعد خمس سنوات من تاريخ الحدث الايطالي، روجر أوف ويندوفر، رجل انكليزي مقيم في دير سانت البانز، شمال غرب لندن، وصف لقاءً مماثلاً في كتابه «فلوريس هيستورياروم». من الواضح أن قصة ويندوفر مبنية على الرواية البولونيزية، لكنها تحوي تفاصيل أكبر، لذا اعتبرت لعدة قرون القصة الأصلية، رغم أن اسم الرجل وظروف لعنته يختلفان عن النسخة التي نعرفها اليوم. وفقاً لويندوفر، روى قس كان يزور سانت البانز لمضيفيه أنه في أرمينيا، في عام ١٢٢٨، كان رجل تقي اسمه جوزيف (لا شيء قيل عن كونه يهودي) غالباً ما يتناول الطعام على مائدة القس. جوزيف هذا نفسه كان موجوداً في محاكمة المسيح. عندما أُقتيد المسيح، بعد حكم بيلاطيس، ليتم صلبه، واحد من خدم بيلاطيس وهو شخص يدعى كرتافيلوس، ضربه على ظهره قائلاً بسخرية: (إذهب بسرعة، يسوع، إذهب بسرعة؛ لماذا تتلصق؟) فأجاب يسوع، ناظراً إليه بتجهم، (أنا ذاهب، أما أنت فستنتظر حتى أعود). بعد موت المسيح، عُمِدَ كرتافيلوس على يد اناطيس (الذي عمّد أيضاً بولس الرسول) وصار اسمه جوزيف. عاش جلّ حياته في أرمينيا، مبشّراً بكلمة الرب، ووضع أمله بالخلاص على أساس أنه إرتكب خطيئته بسبب الجهل.

أتاح تاريخ أحداث روجر أوف ويندوفر بروز العدد من النسخ المتنوعة. في أقطار البحر المتوسط، أصبح كرتافيلوس يسمى باتاديوس (الاسم يعني، هو الذي يضرب أو يدفع الرب)؛ في فرنسا، بوتيديو؛ في إيطاليا، بوتاديو، الذي أصبح بدوره فوتاديو (المخلص للرب)، تُرجم في الإسبانية إلى خوان اسبيرا إن ديوس، في البرتغالية خواو اسبيرا إم ديوس، وثانية في الإيطالية، هذه المرة جوفاني سيرفو دي ديّو. تحت هذه التسميات المختلفة، يظهر اليهودي التائه في أعمال الكتاب الغربيين

المهمين، من تشوسر الى ثرفانتس، من فرانثيسكو رودريغز لوبو الى مارك توين، من يوجين سو الى فريتزو & لوشينيتي.

أكثر النسخ الأولى تأثيراً، تلك التي تضيف على اليهودي التائه حضوراً مادياً معاصراً، كانت كتيبا ألمانيا صغيراً نُشر عام ١٦٠٢ تحت عنوان « Kurtze Beschreibung und Erzhlung [sic] von einem Juden mit Namen Ahasuerus » (« وصف وسرد قصيران [كذا] عن يهودي يدعى أهاسورس »). يروي كيف أن قس شليزفيغ، في شبابه، زار هامبورغ في العام ١٥٤٢ وهناك شاهد في الكنيسة ذات يوم أحد (رجلاً) كان شخصاً طويل القامة، بشعر طويل مرسل على كتفيه، واقفا عاري القدمين عند المذبح). كان أخمصاً قدميه متحجرين كقرن، وسميكن جداً حدّ يمكن للمرء قياسهما بإصبعين مضمومين. ثُبِت في النهاية أن الغريب هو أهاسورس، اليهودي الذي دفع المسيح بعيداً عن باب داره. قال للقس أنه في زمن آلام المسيح كان اسكافياً، وبعد أن إستنزلت اللعنة عليه راح يهيم على وجهه في العالم دون لحظات راحة. لدهشة القس، كان أهاسورس قادراً على الوصف بالتفاصيل (حيوات، معاناة، وميتات الحواريين المقدسين). بعد سنوات، في ١٥٧٧، نقل سفير شليزفيغ الى اسبانيا أخباراً للقس عن مشاهدته رجلاً غريب بالأوصاف نفسها في مدريد، وكان يتحدث الاسبانية بطلاقة. (النسخة الأحداث أضفت عليه موهبة التحدث بكل اللغات التي نشأت في بابل). (ماذا علينا أن نظن بهذا الانسان؟) يختتم الكتيب. (يمكن للمرء أن يكون حرّاً في الحكم عليه. أعمال الله مدهشة ومبهمة، وتمرور الزمن ستكون أكثر كذلك، وستكون أغلب الأشياء المخفية الآن مكشوفة، بوضوح... عند اقتراب يوم الدينونة ونهاية العالم).

قصة هذا الطوّاف الذي لا يكلّ سكنت أحلامي. لم أكن أعتبر قدره

لعدة، كنت أفكر كم هو جميل أن تسافر وحيدا وبلا نهاية، تزور كل بلد في العالم وتلقى كل أصناف البشر؛ الأهم من كل شيء، القدرة على قراءة أي كتاب يقع بين يديك. حتى عمر الثامنة، كانت لغاتي الوحيدة هي الانكليزية والالمانية. كنت أنعم النظر بحسد في الحروف العبرية في الهاغاده^(١٨٤) على طاولة أبي، ونقش الحروف العربية على صناديق التمر المصري التي كانت أُمِّي تطلبها بالبريد من القاهرة، والكلمات الاسبانية في كتاب القصص المرسل الي من بوينس آيرس من قبل عمّة مغامرة كانت تأمل بأن يشجعني الكتاب على تعلّم لغتي الأم. كل هذه الكتابات كانت معذبة وغامضة بقدر ما كانت الشفرات السريّة التي ظهرت في قصص شرلوك هولمز. حسدت اليهودي التائه على قدرته على قراءة المكتبة الكونية.

لأنه خلف كل كابوس غامر لكون هو تقريبا لانهاشي يكمن حلم بابل المجنون، في الوصول الى حدوده بعيدة البلوغ، وحلم الاسكندرية المجنون، في إقتناء كل ما يمكن معرفته عن طبيعته الغامضة وجمعها تحت سقف واحد. كل مكتبة، مهما تكن صغيرة، هي مزيج من بابل والاسكندرية وثم هي مكتبة كونية واسعة النفوذ، بما أن كل كتاب هو شاهد على قرابته لكل الكتب الأخرى، وكل رف لا بد أن يعترف بعجزه عن إحتوائها. جوهر أي مكتبة هو ذاك الذي يدل على نحو متواضع وهام على طموحاتها ومواطن ضعفها في الآن ذاته. في كل وقت يفتح فيه القارئ كتابا على الصفحة الأولى، هو يفتح سلسلة لا تُعد من كتب تسطر رفوفنا من الصباح الذي اخترعت فيه الكتابة حتى آخر ظهيرة في المستقبل. كل شيء موجود، كل قصة، كل تجربة، كل سر رهيب ورائع؛

نحن نفتقر فقط الى حدة الذهن، الصبر، القوة، المكان، الزمان. جميعنا عدا اليهودي التائه.

النظر الى قَدَر اليهودي التائه لا كونه لعنة بل بركة قد يكون أقل غرابة مما يمكن أن نظن. دافعان متصارعان يحكما زمننا القصير على الأرض: دافع يسوقنا الى الأمام؛ آخر يجذّرنا في مكان واحد ويشدّنا بإحكام الى سماء واحدة. كلا الدافعان ينتميان إلينا، يعرفانا ككائنات بشرية وبنفس القدر كائنات واعية بذاتها وبتنتيجتها المنطقية عنها، اللغة. الدافع الى المواصلة والدافع الى السكون يشكلان إحساسنا بالمكان، الحاجة الى معرفة من نكون والحاجة الى الشك بهذه المعرفة يحددان إحساسنا بالزمان.

الطوّافون الذي بلا وطن، قاطنو المدينة، رعاة الماشية، ومزارعو الغلة، المستكشفون وأصحاب البيوت (أو في التعبير الأدبي، انكيدو وكلكامش، قابيل وهابيل، اوديسيوس وبينيلوب) جسّدوا، طوال الزمن، هذين التوقين، توق الى ما يقبع خارجا، وتوق آخر الى ما يقبع داخلا. ولحظتان في آلام المسيح، ومشهدان من مشاهد صلبه في درب الصليب، ترمز، كما أعتقد، الى هذه القوى المتعارضة. التنقل والاستفهام ممثلان في المشهد التاسع، عندما يحدث اللقاء مع أهاسورس؛ التوقف بسكون وانعكاس الذات يخطران في المشهد السادس، عندما تضع فيرونيكا قطعة قماش على وجه المسيح المعذب فتري قسماته ارتسمت بإعجاز على نسيج القماش. هذه القوى الحيوية تنافس إحداها الأخرى وتكملها. الانتقال بعيدا عن المكان الذي ندعوه مكانا يسمح لنا بإحساس أكثر بهويتنا الحقيقية لكنه في الوقت ذاته يصرفنا عن تأمل الذات؛ البقاء في نقطة ثابتة يساعدنا على كشف النقاب عن تلك الهوية بترايط وثيق مع الإلهي لكنه يجعل المهمة مستحيلة لأنه يعمينا عن كيف نصبح معرفين

من خلال عالمنا المحيط، الملموس. علينا التنقل للقاء أولئك الآخرين الذين يوفرون مرآيا متغيرة نضم بواسطتها صورنا الذاتية الى بعض لنتج منها كلاً كاملاً. ومع هذا لا بد أن يوجد مكان راسخ يمكننا الوقوف فيه و، بروية ما دعاه ييتس (الوجه الذي كان لي قبل أن يُخلق العالم)، نعلن الكلمة <أنا>.

عندما كنت طفلاً لم أكن أميّز بوضوح بين هويتي الذاتية والهوية التي ابتدعتها الكتب لي. ما اعنيه هو أنني لم أكن أفرّق بين الأدوار التي اخترعتها الكتب لي (سندباد أو كروزو) وتلك التي أصبحت ملكي عبر الظروف العائلية والتركيب الجيني. كنت ضمير المتكلم المفرد ذاك الذي قرأت عنه وحلمت به، وكان العالم يطفح من الصفحة في واقع تقليدي ويعود ثانية. كان المكان هو ذلك الذي خلق فيه بساط سندباد السحري، وكان الزمان هو السنين الطويلة التي أمضاها كروزو منتظراً الإنقاذ. فيما بعد، عندما إنسلت إلى خلصة الفروقات بين الحياة اليومية وقصص الليل، أدركت أنني إلى حد معين مُنحتُ، بفضل كتيبي، الكلمات التي ساعدتني على جعل عالم واحد ذي معنى وجعل الآخر مفهوماً، وقدمت لي بعضاً من المواساة عن العالمين.

ربما أن الكتب، من كل الأدوات التي اخترعناها لتكون زادنا في درب إكتشاف الذات، هي الأكثر نفعاً، الأكثر عمليةً، الأكثر تماسكاً. بإضفاء كلمات على تجربتنا المحيرة، تغدو الكتب بوصلاتاً تجسّد النقاط الأربعة الرئيسية: التنقل والاستقرار، تأمل الذات وموهبة النظر نحو الخارج. الاستعارة القديمة التي ترى العالم كتاباً نقرأه ونُقرأ فيه نحن أيضاً تدرك فحسب هذه القوة التوجيهية، الشاملة للكتاب. في الكتاب، ما من نقطة هي الشمال حصرياً، لأنه مهما تكن النقطة التي نختارها، تبقى الثلاث إتجاهات الأخرى حاضرة على نحو فعّال. حتى بعد أن عاد يوليسيس

الى منزله ليجلس بجانب موقده، ظلت ايثاكا مرفأ على شواطئ البحر المغوي، مرفأ كلمة وسط عدد لا يحصى من كتب المكتبة الكونية؛ دانتى، وهو يبلغ الرؤية الأسمى للحب، الحب الذي هو (كتاب مؤلف من أوراق شجر ساقطة / تبعثرت في كل مكان من العالم) (legato con)، (amore in un volume, / ciò che per l'universo si squaderna يشعر بإرادته ورغبته تحرّكتا بذاك الحب (الذي يحرك الشمس والنجوم الأخرى) (l'amor che move il sole e l'altre stelle). هكذا يسير الأمر مع القارئ، الذي يجد في النهاية الصفحة المكتوبة من أجله، التي هي جزء من كتاب واسع، هائل متكوّن من كل المكتبات ويضفي على الكون معنى.

ومع ذلك، تقريبا كل الأوصاف التي أُسيغت على اليهودي التائه تُظهره عديم الكتب شديد التوق الى العثور على خلاص في عالم من لحم وصخر، لا في عالم من كلمات. يبدو هذا غير صحيح. الثيمة الأساسية في أكثر النسخ شعبية المصاغة في قالب روائي، كتاب «roman-feuilleton, Le Juif errant» من القرن التاسع عشر ليو جين سو، هي المؤامرة الجزويتية الشريرة للسيطرة على العالم؛ المشاريع الفكرية لليهودي التائه ليس مستكشفة. على رحلة أهاسورس المتقدمة باستمرار (وفقا لسو) تكون المكتبات مجرد غرف اجتماعات في بيوت، والكتب هي أما كراسات دينية أو فهارس شيطانية عن الخطيئة تحت قناع كيبات اعتراف جزويتية. لكن من الصعب أن نصدّق أن الله الواسع الرحمة يمكن أن يحكم على انسان بالبقاء في غرفة انتظار بوسع العالم من دون أدوات قراءة. بدلا من ذلك، أتخيل أهاسورس ممنوحا ألفي سنة من قراءة جواله؛ أتخيله زائرا مكتبات العالم ومحلات بيع الكتب الكبرى، مستنزفا ومالئا حقيقة كتبه بكل عنوان جديد يظهر أثناء ترحاله، من كتاب «إل مليوني» لماركو

بولو الى «دون كيخوته» لثرفانتس، من «حلم القصور الحمر» لكسيوكين
كاو الى «اورلاندو» لفرجينيا وولف، التي سيجد فيها (شأنه شأن كل
قارئ) آثارا لقدرة الغريب الخاص به. في زمن أقرب الى عصرنا، وكى
لا يكون محمّلا بأكثر مما ينبغي، يسافر التائه ربما مع إي-بوك، الذي يعيد
شحنه دوريا في واحد من مقاهي الانترنت. وفي عقله، عقل القارئ،
تغطي الصفحات، المطبوعة والافتراضية، وتولّف، وتخلق قصصا جديدة
من جمع هائل من قرائات متذكّرة ونصف متذكّرة، مضاعفة كتبه بألف
كتاب، المرة تلو الأخرى.

ومع ذلك، حتى في المكتبة الكونية لا يمكن لليهودي التائه، حاله حال
القارئ المثالي، أن يكون راضيا أبدا، لا يمكنه أن يكون محمّدا أبدا. محيط
ايشاكا واحدة، برحلة بحث واحدة، بكتاب واحد. بالنسبة له، أفق كل
صفحة يجب أن يتجاوز دائما - وبسعادة - ذكاءه وفهمه، كي تصبح
كل صفحة أخيرة هي الصفحة الأولى. لأن كل كتاب، كما قلنا، حالما
ينتهي يقود الى آخر منتظرا بصبر، وكل قراءة تهب الكتاب حياة جديدة
بروتوسية^(١٨٥). مكتبة أهاسورس (التي يحملها بشكل رئيسي، كأي
قارئ جيد، في ذهنه) تتردد عبر أروقة من مرايا تحشّي وتعلّق على كل
نص. كل مكتبة هي مكتبة ذاكرة: أولا، لأنها تحفظ تجربة الماضي، وثانيا،
لأنها تحيا في أذهان كل واحد من قرائها.

يعرف اليهود هذه التطبيق جيدا. بعد زمن طويل من تدمير معبد
اورشليم، واصل اليهود في البلدان المتفرّقة بإقامة الطقوس المحددة،
منتقلين هنا وهناك في مكان لم يعد مؤلفا من صخر وملاط، لكن فقط

(١٨٥) نسبة الى بروتوس، واحد من قتلة قيصر، وتأتي هنا بمثابة صفة للتقلّب والتغيّر
المستمر.

من كلمات مدوّنة لتوجيههم. تلك هي طبيعة كل المنافي: إنها تؤكد على مثابرة الذاكرة. مطرودون من أندلسهم الأصلية، واصل عرب قرطبة، توليدوا، وغرناطة تلاوة القصائد التي ألهمتها المناظر الطبيعية الاسبانية؛ كلاجئين في أمريكا الجنوبية وكندا، كتب الأرمن الذين نجوا من المذبحة التركية مكباتهم التي دُمّرت في بلادهم الاناضولية؛ أنشأ الناجون من الديكتاتورية العسكرية في شيلي والأرجنتين دور نشر في أوطانهم الجديدة للأدب الذي إستمر يُكتب رغم الصمت المفروض بالدم. في باريس، إستعار الكوبيون، الذين فرّوا من نظام كاسترو، اللغة الفرنسية وكيّفوها لتلائم إعادة رواية قصصهم؛ في لندن، مزج محمود درويش الايقاع الفلسطيني لقصائده بقرائته لبورخس، بول ايلوار، واميلي ديكنسون؛ في منفاه الأمريكي، حمل فلاديمير نابوكوف معه المعجم الروسي الذي إحتوى، كما قال، على أحجار المباني لكل قراءات طفولته. الأمثلة، للأسف، لا تحصى. الحشود المدانة خارج أسوار المدينة، رفاق رحلة أهاسورس في معسكرات الاحتجاز في كاليه، لامبيدوزا، مالاغا، وعدد لا حصر له من أماكن أخرى حاملين معهم المكبات البالية من ماضيهم، هم كثيرون جدا ومتنوعون حدّ أن معاقلنا الداخلية بسكانها تبدو بالمقارنة معهم مهجورة. في تلهفنا لمعاقبة اعدائنا وحماية أنفسنا، كنّا نسينا معنى أن نكون آمنين. في خوفنا المتفاقم، كنّا سمحنا لحقوقنا وحررياتنا أن تكون مشوهة ومبتورة. بدلا من منع الآخرين من الدخول حبسنا أنفسنا في الداخل. كنّا نسينا أن مكباتنا يجب ان تُفتح على العالم، بدلا من التظاهر بأننا نغزل أنفسنا عنه. أصبحنا سجناء أنفسنا.

ذلك هو المعنى الأعمق لعقوبة اليهودي التائه، ونتيجتها المحتومة، لأنه ما من لعنة هي أحادية الجانب أبدا. اسطورة الرجل المحكوم بالتيه بسبب فعل عديم الرحمة، أصبحت فعلا عديم الرحمة حوكم بسببه الكثير

من الناس بالتيه. مذابح منظمة، تهجيرات، تطهيرات أخلاقية، إبادات جماعية بغض النظر عن الجنسية أو العقيدة هي إمتدادات مقبنة لهذه القراءة للأسطورة. لكنني اعتقد أنه ربما هناك قراءة أخرى، كذلك التي كانت لي عندما قرأتها صغيراً أول مرة.

تبه سرمدى عقاباً أو إستكشافاً منوراً للعالم؛ مكان جميل ومنعزل مكافأة أو قبراً مفزعاً وصامتاً؛ الـ <آخر> عدواً مجهولاً أو إنعكاساً لنا؛ أنفسنا مخلوقاتاً وحيدة، معزولة أو جزءاً من كائنات واعية بالعالم كثيرة، أبدية. ربما كانت كلمات المسيح للإسكاف اليهودي لا تعني العقوبة بل التعلّم أن الاحسان هو جوهري، لأن الإحسان، كما قال لنا القديس بولس، (يتجهج في الحقيقة). ربما ما كان يعنيه المسيح أنه من أجل أن نتعلّم لماذا لا يكون ضحية الظلم والاضطهاد محل سخرية ولماذا لا يتعرض الفقير للدفع بعيداً عن بابنا يجب علينا الذهاب خارجاً الى العالم والعيش وسط جيراننا ونكون ضحايا للظلم والاضطهاد، ونكون فقراء، ونذكر أننا دائماً، مهما كنّا وأينما كنّا، نتبه خارج سور مدينة.

قلت أن المكتبات تحمل في جوهرها طموح بابل لغزو المكان وطموح الاسكندرية للعمارة في الزمان. قلت إنها ذاكرتنا الجمعية، مقسّمة في ذاكرات لا تخص لأجيال وأجيال من قرّاء فرديين. أريد ان اضيف أن المكتبات، كما لو أن المعرفة كانت مطبوعة في جيناتها، تدرك أن الجدران التي تحيط بها هي مجرد سقالات وأن مكانها هو العالم المفتوح، الواسع لأولئك القرّاء الذين سجلوا أول مرّة، في السهول القاحلة، تجربتهم وخيالهم على ألواح طين تحمّل باليد. بسبب القوة التي تمنحنا إياها القراءة، للرؤية بعيون الآخرين والتكلم بالسنة الموتى، بسبب إمكانيات التنوير والشهادة والحكمة التي تملكها المكتبات، اخترعت مخاوفنا لنا، كقرّاء، صورة البرج العاجي، صورة قلعة <الأميرة النائمة> التي تبقينا

مكبلين بالكلمات الجميلة، بعيدا عن عالم الواقع. العكس، بالطبع، هو الصحيح. قراءات دون كيخوته قد تجعله يرى الطواحين عمالقة والخراف جنودا أعداء، لكن هذه، كما يخمن هو في دخيلة نفسه، هي فقط بنيات متخيلة، استعارات عن ادراك أفضل بالمعاناة الحقيقية من لحم ودم، ووجوب ان تكون ملائما في عالم غير ملائم. تعثر مدام بوفاري في الكتب على العشق الرومانسي الذي لن تجده أبدا في الحياة، لكن ذلك الكمال الكاذب يمنحها القوة لرفض التعاسة والتبعية لقدرها مدى الحياة. يعرف الأطفال ان ليلى ليست حقيقية وأن الذئاب لا تسكن الغابات بشكل اعتيادي، لكن القصة المخيفة تؤكد معرفة لا توصف بأن الطفولة هي مكان خطر حيث تطوف الأشياء السوداء المعتمة ولا شيء يبدو كما هو عليه. نجبرنا الكتب على النظر الى العالم جيدا.

لكن سواء كنّا نتيه كي نضيّع أنفسنا أو نجدها، في المكتبات أو على الطرقات، هذا يتوقف على ارادتنا الخاصة بنا، لا على المدن العدائية أو المضيافة التي تقع خلفنا وأمامنا. يمكننا السماح لأنفسنا بالرسو في صفحة ضحلة، لا نتحرك أبدا الى الأمام أو، كاليهودي الثاثة، ننقاد الى الأمام مع المدّ، بغير انقطاع، صوب الأفق الواسع. (من جانبي)، كتب روبرت لويس ستيفنسون، واحد من أكثر الرجال إحسانا، (أنا أسافر لا للذهاب الى أي مكان، بل للذهاب فقط، أنا أسافر كرمي للسفر. الغاية الكبرى هي التنقل).

المكتبة منزلاً

أرغمت نفسها على الدوران، ناظرة الى الرفوف وهي تتقدم نحوها... لكن الجزء الأغرب من كل شيء كان، متى ما نظرت بقوة الى أي رف لاكتشاف ما هو موضوع عليه، كان ذلك الرف المتميز يبدو دائماً فارغاً، رغم أن الرفوف الأخرى حوله كانت محتشدة بقدر ما استطاعت حمله.

«عبر المرأة» الفصل ٥

للسنوات السبع الماضية، سكنت في بيت كاهن حجري قديم في فرنسا، جنوب اللوار فالي، في قرية يقطنها أقل من عشرة آلاف نسمة. اخترت المكان لأن بجانب البيت نفسه حظيرة، مهدمة جزئياً عمرها قرون، كبيرة بما يكفي لتأوي مكتبتني التي تناهز الثلاثين ألف كتاب، المجمعة على مدى ستة عقود سرمدية. عرفت انه حالما تجد الكتب مكانها، سأجد مكاني.

لمكتبتني ليست بهيمة منفردة بل مركّب من بهائم أخرى كثيرة، حيوان رائع خُلق من عدة مكتبات بنيتها ثم هجرتها، المرة تلو الأخرى، طوال حياتي. لا يسعني تذكّر زمن لم أكن أمتلك فيه مكتبة من أي نوع. المكتبة الحالية هي نوع من سيرة ذاتية متعددة الطبقات، كل كتاب يحتفظ باللمحة التي قرأته فيها أول مرة. الخربشات على الهوامش، الموعد العرّضي على الورقة الأولى البيضاء، تذكّرة الحافلة الباهتة تؤشر على صفحة لسبب يبدو لي اليوم غامضاً، كلها تحاول أن تذكّرني بمن كنت حينذاك. في أغلب الأحوال، هي تفشل. ذاكرتي

هي أقل اهتماما فيّ مما هي في كتبتي، فمن الأسهل تذكر قصة قرأتها فيما مضى من تذكر الشاب الذي قرأها وقتئذ.

واحدة من ذكرياتي الأولى (لا بد أنني كنت في سن الثانية أو الثالثة في ذلك الحين) هي عن رف مليء بالكتب على الجدار فوق سريري والذي كانت مربيتي تختار منه قصة وقت النوم. كانت هذه مكتبتي الأولى؛ حين تعلّمت القراءة بنفسى بعد سنة أو نحوها، أضحي الرف، المنقول الآن الى مستوى أرضى آمن، ملكيتى الخاصة. أتذكر ترتيب واعادة ترتيب كتبتي وفقا لقواعد سرية ابتكرتها لنفسى: كل سلسلة الكتب الذهبية كان يجب ان تُجمع معا، المجموعات السمينة من الحكايات الخرافية لم يُسمح لها بلمس مجموعة بياتريس بوتر الصغيرة جدا، الحيوانات المحنّطة لم يرخص لها بالجلوس على نفس الرف الذي يضم كتبنا. قلت لنفسى إن أفسدت هذه القواعد فإن أشياء رهيبه ستحدث. خرافة وفن المكتبات هما مجدولان على نحو مُلتزّ.

مكتبتي الأولى تأسست في بيت في تل أبيب، حين كان والدي سفيرا للأرجنتين؛ مكتبتي التالية نمت في بوينس آيرس في فترة المراهقة. قبل العودة الى الأرجنتين، طلب والدي من سكرتيره شراء كتب تكفي لملء رفوف مكتبة في بيتنا الجديد؛ بكرم، طلبت هي بالبريد أحمال كارة من الكتب من تاجر كتب مستعملة لكنها اكتشفت، عند محاولة وضعها على الرفوف، أن الكثير منها لا توافق حجومها مقاييس الرفوف. غير مثبّطة، قامت بتشذيبهم على الحجم المطلوب ثم جلدتهم بأغلفة جلدية خضراء داكنة، بلون السنديانة المعتم، ما أضفى على المكان جو غابة ناعم. سرقت كتبنا من تلك المكتبة لتموين مكتبتي، التي غطت ثلاثة من جدران غرفة نومي. قراءة هذه الكتب المختونة تطلّب جهدا مضاعفا لتعويض النقص المفقودة لكل صفحة،

تمرين هو بلا شك درّيني فيما بعد على قراءة الروايات <المقطوعة> لويليام بوروز^(١٨٦).

ضمت مكتبة مرافقتي تقريرا كل كتاب ما زال يهمني حتى اليوم، بضعة كتب أساسية كانت أضيفت. معلم سخي، بائع كتب متعاطف، أصدقاء كان يُعتبر منح كتاب بالنسبة لهم فعلا ساميا من الحميمية والثقة، ساعدني على بناء مكتبي.

أشباحها تسكن رفوفي بتعطف، والكتب المهداة لم تنزل تحمل أصواتها، لذلك الآن، عندما أفتح «حكايات قوطية» لايساك دينيس أو القصائد المبكرة لبلاس دي اوتيرو، أحسّ أنني لا أقرأ الكتاب بنفسى بل يُقرأ لي بصوت عال. هذا واحد من الأسباب التي تجعلني لا أشعر بالوحدة في مكتبي.

تركت كتبى ورائي عندما رحلت الى اوربا في ١٩٦٩، قبل فترة وجيزة من قيام الديكتاتورية العسكرية. أفترض أنني لو بقيت، مثل الكثير من أصدقائي، لكان عليّ إتلاف مكتبي خوفا من رجال الأمن، لأنه في تلك الأيام الرهيبة كان يمكن لأي شخص أن يُتَهَم بالتخريب لمجرد ظهوره حاملا كتاب يبدو مشبوها (أحد ما عرفته كان أُعتقل بتهمة الشيوعية لأنه كان يحمل معه رواية «الأحمر والأسود»). اكتشف السمكريون الأرجنتينيون أنه صار هناك طلب غير مسبوق على خدماتهم، لأن الكثير من القراء حاولوا احراق كتبهم في أحواض التواليت، مسببين تصدع البورسلين.

(١٨٦) كاتب أمريكي، ١٩١٤-١٩٩٧، اشتهر برواياته ذات الطابع الخاص وكانت غالبا ما مزج بين الواقعية والفاثازيا وتحدث عن المخدرات والشذوذ الجنسي، وأعتبر الكاتب واحد من رموز البيت جنريشن.

في كل مكان أستقر فيه، كانت تبدأ مكتبة بالنمو مستقلة بنفسها تقريبا. في باريس وفي لندن، في الحرارة الرطبة لثاهيتي، حيث عملت ناشرا لمدة خمس سنوات، (نسختي من ملفيل ما زالت تحمل آثار الطين البوليبيستي)، في تورنتو وفي كالغاري، جمعت كتباً ومن ثم، حين أزف الوقت للرحيل، رزمتها في صناديق لتنتظر بصبر داخل مخازن تشبه القبور متطلعة بأمل الى يوم النشور. في كل وقت كنت أسأل نفسي كيف حدث هذا، كيف ان هذا الركام الوافر من الورق والخبر سيغطي ثانية جدرانني مثل اللبلاب.

المكتبة كما هي قائمة الآن، بين جدران طويلة تحمل أحجارها في بعض الأماكن توقيع بنائها من القرن الخامس عشر، تشتمل تحت سقف من عوارض خشبية متحللة بتأثير المناخ على بقايا من كل المكتبات السابقة، بضمنها، من مكتبي الأقدم، «حكايات خرافية» للأخوين غريم في مجلدين، مطبوعة بخط قوطي داكن، ونسخة مخربشة من «خيّاط غلوشستر». ثمة بضعة كتب فقط تراها مكتبة جدّية جدرة بالاعتبار: نسخة مزخرفة من الكتاب المقدس صادر من حجرة نساخ من القرن التاسع عشر (هدية من الروائي يهودا إلبرغ)، نصف دزينة من كتب فنانون معاصرين، بضعة كتب من الطباعات الأولى ونسخ موقّعة. لكنني لا أملك الدعم ولا المعرفة لأصبح جامع محترف، وفي مكتبي تربع بغبطة كتب صقيلة من بنغوين بجانب بطاركة مختلفو الهيئة ومغلفين بالجلد. لأنها بخلاف أي مكتبة عامة لا تتطلب مكتبتي شفرات مشتركة يفهما قراء آخرون ويتقاسمونها، نظمته ببساطة وفقا لمتطلباتي وأهوائي الخاصة بي. منطلق ساذج معين يحكم جغرافيتها. تقسيماتها الرئيسية محددة باللغة المكتوبة بها الكتب: هذا يعني، دون تمييز بالنوع، كل الكتب المكتوبة أصلا بالاسبانية أو الفرنسية، الانكليزية أو العربية تجتمع معا على نفس

الرُفوف. مع ذلك، سمحت لنفسني بالكثير من الاستثناءات. مواضيع معينة - كتب حول تاريخ الكتاب، دراسات توراتية، نسخ من أسطورة فاوست، أدب وفلسفة عصر النهضة، دراسات عن المثلية الجنسية، مؤلفات رمزية عن الحيوانات وعاداتها - لها أقسامها المنفصلة. مؤلفون معينون هم ذوو امتياز: لدي الآلاف من الروايات البوليسية لكن القليل من قصص الجاسوسية، أفلاطون أكثر من أرسطو، كل زولا ونادرا من موباسان، تقريبا كل جون هاوكس وستنيا اوزيك لكن بالكاد من المؤلفين على قائمة النيويورك تايمز للكتب الأفضل مبيعا. لدي عشرات من الكتب الرديئة جدا التي لم أرمها، في حالة أحتاج يوما الى مثال عن كتاب أعتقد أنه رديء. الكتاب الوحيد الذي طرحته من مكتبي كان كتاب برت ايستون ايليس «امريكان سايكو»، إذ أحسست أنه يلوث الرفوف بأوصافه المثيرة للشبق وللألم الموجه بعمد. رميته الى القمامة؛ لم أعطه الى أي شخص لأنني لا أعطي كتابا إنا غير مولع به. ولا أعرت كتابا. إن أردت لشخص أن يقرأ كتابا، أشتري نسخة وأقدمها هدية. أعتقد أن إعاره كتاب هي تحريض على السرقة.

مثل كل مكتبة، ستتخطى مكتبي الفضاء المخصص لها. لم يمض سبع سنوات على بنائها ومع هذا توسعت مسبقا الى الجزء الأساسي من البيت، الذي كنت أؤمنى الحفاظ عليه خاليا من رفوف الكتب. كتب رحلات مصوّر، كتب عن الموسيقى والسينما، انطولوجيات من أنواع شتى، تغطي كلها الآن جدران عدّة غرف. رواياتي البوليسية تملأ واحدة من غرف نوم الضيوف، وهي معروفة الآن بغرفة الجريمة. ثمة قصة بقلم خوليو كورتازار، «بيت محتّل»، يُجبر فيها أخ وشقيقته على الانتقال من غرفة الى أخرى حين يحتل البيت شيء غير مسمّى إنجا بعد إنج، وفي النهاية يضطرّهما الى الخروج الى الشارع. أتنبأ بيوم ستم فيه كتبتي، كذلك

الغازي المجهول، فتحها التدريجي. ساكون عندئذ مطروحا في الحديقة، لكن، وأنا عارف طريق كتيبي، أخشى أنه حتى ذلك المكان الآمن في ما يبدو سوف لن يكون بالكامل بعيدا عن طموح مكيتي النهم.

نهاية القراءة

(لا فائدة من المحاولة)، قالت: (لا يمكن للمرء أن يصدّق بأشياء مستحيلة).
(أحسب أنك لا تملكين الكثير من الخبرة)، قالت الملكة. (عندما كنت في سنك،
كنت دائما أفعل ذلك لساعة ونصف الساعة في اليوم. والسبب، لأني كنت أصدّق
بما يعادل ستة أشياء مستحيلة قبل الإفطار).

«عبر المرأة» الفصل ٥

(لماذا علينا امتلاك مكبات ملأى بالكتب؟) سأل مبتسما شاب عالم
مستقبلي في مؤتمر عُقد حديثاً عن المكتبة. (علم المستقبل، لمن لا يقرأ
أدب الخيال العلمي، هو فرع من الالكترونيات يتنبأ بتكنولوجيا المستقبل
واستخداماتها الحالية). (لماذا نصيّع مكاناً ثميناً لحزن مجاميع لانهاية من
نصوص مطبوعة يمكن بسهولة أن تُحصَر في رقاقة صغيرة جداً ومرنة؟ لماذا
يُجبرُ القراء على السفر مسافات بعيدة قاصدين مكتبة، متوقعين اكتشاف
الكتاب الذي ييغونه هناك، و، اذا كان هناك، يستعرونه للإحتفاظ به فقط
لفترة محدودة؟ لماذا يرفض القراء الوصول الى آلاف العناوين التي لا تقتنيها
أقرب مكتبة اليهم؟ لماذا الازدحام لتهديدات التاكسد الحامضي، جلدة
الكتب سريعة الانكسار، الحبر المتلاشي، العثة، الفئران، الدود، السرقة،
الحريق، والماء عندما تكون كل الاسكندرية طوع أطراف أصابعك من
أي مكان مريح تختار؟ الحقيقة هي أن القراءة كما عرفناها لم تعد ضرورة
شاملة، ويجب أن تهجر المكبات أوعية النصوص النبيلة إنما العتيقة تلك
التي ندعوها كتباً وتبنى النص الالكتروني الآن والى الأبد، كما هُجرت

فيما مضى ألواح الطين ولقائف البرشمان لصالح المخطوطات. إقبلوا بالمحتوم: زمن غوتنبرغ ولى).

لسوء الحظ، أو لحسن الحظ، الخطبة التي أعدت صياغتها مبنية على اعتقاد خاطئ. فكرة مكتبة مبعثرة تولد ثانية بكل مجدها، حيثما يمكن أن يجد القارئ نفسه، لها فتنه بتيكوستية^(١٨٧): يستلم كل قارئ، كالنار التي تمطر على الحواريين من السماء، هبة التكلم بالسنة لا تحصى. لكن مثلما لا يمكن أبدا أن يُعبر عن نص ما بشكل متطابق في السنة مختلفة، تكون الكتب والذاكرات الالكترونية، مثل الذاكرات الالكترونية مقابل الذاكرات التي في أذهاننا، مخلوقات مختلفة ولها طبيعات مختلفة، حتى عندما يكون النص الذي تحمله هو نفسه. كما ناقشتُ في «كومبيوتر القديس اوغسطين»، هي أدوات من أنواع مميزة، وخواصها تؤدي أغراضا متعددة في محاولتنا لمعرفة العالم. لذلك أي تناقض يدفعنا إلى إلغاء واحدة منهما هو أسوأ من مزيف: إنه عقيم. أن تكون قادرا، في ثواني، على إيجاد استشهاد نصف متذكّر من ستاتيوس أو تكون قادرا، في مهلة لحظة، على قراءة رسالة غامضة لافلاطون هو شيء يمكن لأي شخص تقريبا القيام به، من دون المعرفة الواسعة للقديس جيروم، وذلك بفضل التكنولوجيا الالكترونية. لكن أن تكون قادرا على الايواء إلى فراشك مع كتاب بال، معيدا زيارة أماكن مألوفة، مخربشا بحواشي على الحواشي، مستأنسا بالورق والحبر، هو شيء يجب على أي شخص تقريبا أن يظل قادرا على القيام به، بفضل المثابرة على المخطوطة. كل تكنولوجيا لها محاسنها الخاصة بها، لذلك ربما من المفيد أكثر أن ترك جانبا هذه الرؤية الصليبية عن الكلمة الالكترونية قاهرة

(١٨٧) نسبة إلى التيكوست، عيد الحصاد عند اليهود، وأحد العُصرة عند المسيحيين، وهو احتفال بحلول الروح القدس على حواربي المسيح. [اوكسفورد]

الكلمة المطبوعة ونستكشف بدلا من ذلك كل تكنولوجيا وفقا لمزاياها الخاصة بها.

ربما أنه في طبيعة المكتبات التقليدية تكون الحاوية، بخلاف الدماغ البشري، أقل طموحا من المحتويات. قيل لنا أن الخلايا العصبية للمخ مؤهلة لاستيعاب معلومات أكثر بكثير من التي نخزنها فيها، وأن، في متاهة فصوصنا المخية، الكثير من الرفوف المتعذر قياسها تبقى فارغة طيلة حياتنا - مسببة للمكبيين فقدان رباطة جأشهم المضروب به المثل مغليين بحسد مبرر أخلاقيا. من الولادة حتى الموت نكدس الكلمات والصور، العواطف والأحاسيس، الحدس والأفكار، مصنفين ذاكرتنا عن العالم، ومهما بلغ اعتقادنا بأننا نحشو أدمغتنا بتجارب، سيكون هناك دائما مجال للمزيد، كما في واحدة من تلك البرشمانات القديمة المعروفة بالرَّق التي تُكتب عليها نصوصا فوق النصوص القديمة، مرة تلو المرة. (ما هو الدماغ البشري؟)، سأل شارل بودلير في ١٨٦٩، (غير رَق طبيعي وهائل؟) مثل رق بودلير اللانهائي تقريبا، مكتبة العقل ليس لها حدودا قابلة لأن تُمَيِّز. مع ذلك، في المكتبات التي من حجر وزجاج، في تلك الحجرات التي تُخزن بها ذاكرة المجتمع، يكون المكان دائما مفتقدا، وبرغم القيود البيروقراطية، الاختيارات المقصودة، الافتقار الى الموارد المالية، والتدمير الارادي أو العَرَضِي، لا يوجد أبدا مجالا كافيا للمكتب التي نتمنى أن نحفظ. لعلاج هذا الارتباك شديدا، بفضل مهارتنا التقنية، مكتبات افتراضية يقترب المكان من أجلها من اللانهائية. لكن حتى هذه الافلاك الالكترونية لا تستطيع انقاذ أشكال معينة من النص للأجيال القادمة. في هذه المكتبات الشبحية، لا يكون للنص المادي والكلمة المجسدة وجود. للمكتبات الافتراضية منافعها، لكن هذا لا يعني أن المكتبات الحقيقية لم يعد لها حاجة، مهما يمكن أن تحاول بكسب الصناعة الالكترونية إقناعنا

بالعكس، مهما يمكن أن تقدم نفسها غوغل وأخواتها ككيان خير لا كمستثمرين لإرثنا الفكري. الـ <World Digital Library> [المكتبة العالمية الرقمية]، مكتبة مدعومة من قبل اليونسكو ومكتبة الكونغرس الأمريكية، الببليوتك ناسيونال دو فرانس، ومكتبات وطنية أخرى، هي مشروع هائل ومهم، وحتى لو أن جزءاً من الاعتماد المالي مصدره غوغل، فهو (حتى الآن) حرّ من المنفعة التجارية. مع هذا، حتى عندما تُبنى مثل هذه المكتبات الافتراضية الاستثنائية، تظل المكتبات التقليدية أساسية. نص الكتروني هو شيء، نص مطابق في كتاب مطبوع هو شيء آخر، ولا يحل أحدهما محل الآخر، تماماً مثلما لا يحل سطر مسجّل محل سطر مطبوع في ذاكرة فردية. المحتوى، الدعم المادي، التاريخ وتجربة القراءة تشكل كلها جزءاً من النص، بقدر ما تشكل مفرداته وموسيقاه. في المعنى الأكثر حرفية، المسألة هي ليست لامادية.

ومشاكل المكتبات التقليدية - الاختيار المتحيّز، التصنيف الموضوعاتي، الفهرسة الهرمية والرقابة الضمنية عليها، الواجبات في أرشفة وتدوير الكتب - تستمر بكونها - في أي مجتمع يعتبر نفسه أدبياً، مشاكل جوهرية. مكتبة الذهن هي معذبة بكل الكتب التي لن نقرأها أبداً وبالتالي لن ندعوها أبداً كتبنا كما ينبغي؛ المكتبات الذاكرة الجمعية هي معذبة بكل الكتب التي لم تدخل أبداً في دائرة الانتخاب للمكتبات؛ كتب مرفوضة، مهجورة، معيّدة، محتقّرة، ممنوعة، غير محبوبة، متجاهلة.

تبعاً لهذه الحركة البندولية التي تحكم حياتنا الفكرية، يلوح سؤال واحد ما يفتنى يتكرر، موجه الى كلا القارئ الذي يقنط من الافتقار الى الزمان ومجتمع القراء الذي يقنط من الافتقار الى المكان: لأي غرض نقرأ؟ ما هو سبب الرغبة في معرفة المزيد، للوصول الى أفق لإستكشافنا الفكري الذي مايفك يتقهقر؟ لماذا نجمع غنيمة هذه المغامرات في أقبية مكتبتنا

الحجرية وفي ذاكرتنا الالكترونية؟ لماذا نفعل ذلك على الاطلاق؟ السؤال المطروح من قبل العالم المستقبلي اللاذع يمكن أن يكون أكثر عمقا، وبدلا من التساؤل، لماذا القراءة تقترب من نهايتها؟ (افترض متحقق بذاته)، يمكننا أن نسأل، ما هي نهاية القراءة؟

مثال شخصي، ربما، يساعدنا على توضيح هذا السؤال.

قبل اسبوعين من أعياد الكريسماس عام ٢٠٠٨، أُخبرت أنني أحتاج الى عملية جراحية عاجلة، عاجلة جدا في الواقع بحيث لم يتيسر لي الوقت لأحزم حقيتي. وجدت نفسي مضطجعا في غرفة طوارئ ناصعة، غير مرتاح وقلق، بلا كتب عدا واحد كنت أقرأه في ذلك الصباح، الكتاب المبهج لسياس نوتبوم «في الجبال الهولندية»، الذي أنهيته في الساعات القليلة التي تلت. قضاء الأربعة عشرة يوما التالية منقها في مستشفى دوغما أي مادة قراءة بدت لي عذابا فوق طاقتي، لذا عندما اقترح عليّ شريكي جلب بضعة كتب من مكتبي، انتهزت الفرصة شاكرا. لكن أي كتب أردت؟

مؤلف سفر الجامعة وبيتر سيغر^(١٨٨) علّمانا أن لكل شيء سبب؛ بشكل مماثل، يمكن أن أضيف، لكل سبب كتاب. لكن القارئ كان تعلم أنه لا مجرد أي كتاب ملائم لأي مناسبة. ذاك الذي يجد نفسه مع الكتاب الخطأ في المكان الخطأ، لا يستحق سوى الشفقة، مثل المسكين رولد اموندسن، مكتشف القطب الجنوبي، الذي غرقت حقيبته كسبه تحت الجليد، فكان

(١٨٨) مغني وموسيقي وناشط بيئي وداعية سلام امريكي من مواليد ١٩١٩. نشط خلال الستينات في حركة الحقوق المدنية للسود في امريكا وغنى تضامنا مع الاقليات والمضطهدين والبلدان الفقيرة. من أشهر أغانيه «أين ذهبت كل تلك الزهور» التي تنتقد الحرب.

مقيّدا، ليلة مجمدة بعد أخرى، بقراءة الكتاب الوحيد الناجي: الكتاب العسير الهضم «فن الرسم لجلالته في عزلته ومعاناته» لدكتور جون غودن. يعرف القراء أن هناك كتب للقراءة بعد ممارسة الحب وكتب للانتظار في قاعة المطار، كتب لمائدة الافطار وكتب للحمام، كتب لليالي الأرق في المنزل وكتب لأيام الأرق في المستشفى. لا أحد، لا حتى أفضل القراء، يمكنه بالكامل تحليل لماذا تكون كتب معينة ملائمة لمناسبات معينة ولماذا لا تكون أخرى كذلك. بطريقة معينة لا توصف، شأن الكائنات البشرية، تتفق المناسبات والكتب على نحو غامض أو تتضارب مع بعض.

لماذا، في لحظة معينة من حياتنا، نفضّل رفقة كتاب على آخر؟ القائمة من العناوين التي طلبها اوسكار وايلد في «ريدنغ غول»، تضمنت «جزيرة الكنز» لستيفنسون وكتاب تمهيدي لمحادثة فرنسية-إيطالية. ذهب الاسكندر العظيم في حملاته مع نسخة من «الالياذة» لهوميروس. اعتقد قاتل جون لينون أنه من اللائق حمل رواية «حارس في حقل الشوفان» لجي دي سالنجر عند التخطيط لارتكاب جريمته. هل أخذ رواد الفضاء كتاب «وقائع مريخية» لراي برادبري في رحلاتهم أو، بالعكس، فضلوا «قوت الأرض» لاندريه جيد؟ أثناء عقوبة السجن لبرنارد مادوف، هل سيطلب «دوريت الصغير» لديكنز ليقرا كيف أن مستر ميردل المختلس، العاحز عن تحمّل عار فضيحتة، قطع حنجرته بموسى حلاقة مسروقة؟ البابا بينيديكت الثالث عشر، هل سيعتزل في الـ studiolo^(١٨٩) خاصته في الكاستيللو سانت أنجيلو مع نسخة من «يوبادو مونبارناس» لشارل-لوي فيليب، لدراسة كيف سبّب الإفتقار الى الكوندومات وباء السفلس في باريس القرن التاسع عشر؟ تخيل الرجل العملي جي كي تشسترتون أنه

(١٨٩) <ستوديو>، بالاطالية في الأصل.

إذا نزل في جزيرة قاحلة فإنه سيرغب أن يكون معه كتيبا بسيطا عن كيفية بناء السفن؛ في ظل نفس الظروف، كان الرجل الأقل عملية جول رينار سيفضل «كانديد» لفولتير و«Die Räuber» لشلير.

وأنا، أي كتب اخترت لتكون خير جليسة في صومعتي في المستشفى؟ رغم إيماني بالفائدة الواضحة للمكتبة الافتراضية، فأنا لست مستخدما لـ«لاي- بوك»، ذلك التجسد العصري للألواح الآشورية، ولا للآيود الليليوني^(١٩٠)، ولا للـ«غيم بوي»^(١٩١) النوستالجي. أنا أعتقد، كما عبّر راي برادبري، أن (الانترنت هو تلهية كبيرة). اعتدت على مساحة الصفحة وثبات الورق والحبر. وضعت اختراعا عقليا للكتب المركومة جنب سرير نومي. نبذت الروايات الحديثة (مجازفة كبيرة لأنها غير مجرّبة بعد)، سير الحياة (مكتظة جدا في ظل الظروف التي أمرّ بها: عالقًا في تشابك من هراء، وجدت حضور أناس آخرين في غرفتي مزعجا)، مقالات علمية وروايات بوليسية (عقلية جدا: بقدر ما كنت أستمع بالنهضة الداروينية وإعادة قراءة قصص الجريمة الكلاسيكية، شعرت أن الرواية المفصلة للجيئات الأثانية والعقل الاجرامي لن تكون الدواء المناسب). لُعبت برأسي فكرة ترويع المرضات بكتاب كير كجار«ألم ومعاناة: المرض حتى الموت». لكن لا: ما كنت أريده هو المعادل لطعام طيّب، شيء كنت أتمتع به ويمكنني العودة اليه ثانية وبلا جهد، شيء يمكن أن يُقرأ للمتعة وحدها لكن ذلك، في الوقت ذاته، سيبقي دماغي مضطربا ومضطربا. سألت شريكي أن يجلب لي الجزأين من نسختي «دون كيخوته دي لامانشا».

(١٩٠) نسبة الى ليليوت، وهي اسم القرية التي ينزل فيها غوليفر في «رحلات غوليفر» لجوناثان سويت ويسكنها بشر صغار لا يتجاوز طولهم الاصبع.

(١٩١) نظام لعبة فيديو محمول من تصنيع شركة نينتندو اليابانية.

لارس غستافسون، في روايته المؤثرة «موت النحال»، يحمل روايه، لارس لينارت وستن، الذي يعاني من مرض السرطان، على إعداد قائمة لأشكال الفن طبقاً لمستوى صعوبتها. في المقام الأول هي الفنون الايروتيكية، تتبعها، الموسيقى، الشعر، الدراما، وفن الألعاب النارية، وينتهي فنون بناء النافورات، المبارزة بالسيف، والمدفعية. لكن شكلاً واحداً من الفن لا يُفسح له مجالاً: فن تحمّل الألم. (نحن لذلك نتعامل مع فن استثنائي مستواه من الصعوبة عالٍ جداً)، يقول وستن، (حدّ لا يمكن لأحد يعيش أن يمارسه). وستن، ربما، لم يقرأ «دون كيخوته». «دون كيخوته» هي، كما اكتشفت بارتياح، الاختيار الأكمل لتحمل الألم. من أي مكان تقريباً أفتح صفحاتها، بينما أنتظر أن أنخس وألدغ وأخدر، أجد الصوت الودود للجندي الإسباني الواسع المعرفة يريحني بطمأنته أن كل شيء سيكون حسناً في النهاية. لأنني منذ مراهقتي واصلت العودة الى «دون كيخوته»، عرفت أنني لن أتعثر بالمفاجآت المذهلة لحبكها. ربما «دون كيخوته» هو كتاب يمكن أن يُقرأ فقط لمتعة اكتشافه، ببساطة من أجل القصة، من دون أي التزام بتحليل دراسي لأحجيتها واستطراداتها البلاغية، فكنت أبيع لنفسي الانجراف في مدّها السردية، متابعا الفارس النبيل وخادمه المخلص سانشو. الى أول قراءة لي للرواية، موجهها من استاذي اساياس ليرنر، كنت أضفت، على مدى السنين، الكثير من القرائات الأخرى، في كل أنواع الأماكن وكل أنواع الأمزجة. قرأت «دون كيخوته» أثناء سنواتي الأولى في اوربا، حين لاحت أصداً مايس ١٩٦٨ أنها تعلن عن تغييرات هائلة في شيء لم يزل غير مسمّى وغير محدد، مثل عالم الفروسية المثالي الذي يبحث عنه الفارس النزيه في رحلة بحثه. قرأت «دون كيخوته» في جنوب الباسفيك، محاولاً، على نحو مستحيل، انشاء أسرة بميزانية

صغيرة، شاعرا بقليل من الجنون في ثقافة بولينيسية غريبة، كما الفارس المسكين وسط الارستقراطيين. قرأت «دون كيخوته» في كندا، حيث المجتمع المتعدد الثقافات الذي بدا لي دونكيخوتياً على نحو جذاب في المزاج والاسلوب. الى هذه القراءات، وأخرى كثيرة، أستطيع أن أضيف الآن «دون كيخوته» الطيبة، بلسما وسلوانا معا.

لا واحدة من هذه الدونكيخوتات يمكن أن توجد، بالطبع، في أي مكتبة، عدا تلك المحفوظة في ذاكرتي المختزلة. يقول كارل شايبك، في كتابه المدهش عن الحداثق، أن فن البستنة يمكن أن يُختزل الى قاعدة واحدة: أنت تضع فيها أكثر مما تأخذ منها. الشيء نفسه يمكن أن يقال عن فن المكتبات. لكن مكتبات العالم المادي، مهما يكن هائلا جوعها، يمكن أن تختزن فقط كتباً موجودة. نحن نعرف أن كل كتاب يحمل في داخله كل قرائاته المحتملة، ماضيا، حاضرا، ومستقبلا، لكن تجسدهاته الفيثاغورية، تلك الاشكال المدهشة التي تعتمد على القارئ كي تتشكل، لن تكون موجودة على رفوفنا. لاحظ بول ماسون، صديق لكوليت عمل في الببليوتك ناسيونال في باريس، أن مخزون المكتبة كان ينقصه كتباً في الادب اللاتيني والاطالي للقرن الخامس عشر لهذا بدأت بإضافة عناوين ملفقة على بطاقات الفهرسة الرسمية للحفاظ على، كما قال، (هيئة الفهرست). حين سألته كوليت بسذاجة ما هي فائدة كتب لم تكن موجودة، أجاب ماسون بسخط أنه لا يمكن التوقع منه (التفكير بكل شيء!) لكن هذا هو ما على المكتبيين بالضبط أن يقوموا به، وللأمانى ليس هناك، للأسف، مكان في مؤسسة جدية كهذه.

في مكتبة الذهن، مع ذلك، الكتب التي ليس لها وجود تُنجم الرفوف: كتب ممتزجة مع كتب أخرى قرئت مرة وهي الآن نصف متذكّرة، كتب تحشّي، تفسّر، تعلّق على كتب أخرى موسعة أكثر مما ينبغي

للوقوف بنفسها، كتب كُتِبَ في الأحلام أو في الكوايبس هي الآن تحفظ نيرة تلك الممالك السديمية، كتب نعرف أنها لا بد أن تكون موجودة لكنها لم تُكُتَب أبداً، كتب سيريزداتية عن تجارب تجلّ عن الوصف، كتب عن رغبات لا يصح ذكرها، كتب عن حقائق كانت فيما مضى واضحة والآن منسية، كتب عن اكتشاف هام لا يمكن التعبير عنه. كل طبعات «دون كيخوته» المنشورة حتى هذا اليوم بأي لغة كانت - هي مجموعة، على سبيل المثال، في مكتبة الانستينو ثرفانتس في مدريد. لكن نُسخي الخاصة بي من «دون كيخوته»، النُسخ التي توازي كل واحدة من قرائاتي المختلفة، الكتب المخترعة من قبل ذاكرتي والمحرورة من قبل نسياني، يمكن أن تجد مكانها فقط في مكتبة ذهني.

أحياناً، تتماكن كلا المكتبتان. في الفصل ٦ من الجزء الأول من «دون كيخوته» تتداخل مكتبة الفارس من الكتب الحقيقية مع المكتبة المتذكّرة للقس والحلاق اللذين يطهّرانها؛ كل كتاب مستبعد من الرفوف يترجع صداه في القراءة المتذكّرة لرقبيته ومقيم حسب قيم تلك الأيام. كلا الكتب التي حُرِقت والكتب التي وُفِّرت لا تتوقف على الكلمات المطبوعة بالأبيض والأسود والأبيض في صفحاتها بل على الكلمات المخزونة في ذهني القس والحلاق، وُضِعَتْ هناك عندما أصبحا قارئِي الكتب أول مرة. يعتمد تقييمهما أحياناً على الهرطقة، كما حين يشرح القس أنه سَمِعَ أن «آماديس دي غولا» كانت أول رواية عن الفروسية طُبِعَتْ في إسبانيا وبالتالي، لكونها منبع الشر، وجب أن تُحرق - الكلام الذي يرد عليه الحلاق بقوله أن سَمِعَ أيضاً أنها الأفضل، ولذلك السبب يجب أن تُستثنى. أحياناً يكون الانطباع السابق قوياً جداً إنه لا يدين الكتاب نفسه فحسب بل كل الكتب التي بجانبه أيضاً؛ أحياناً تكون الترجمة مدانة لكن الأصل مبرراً؛ أحياناً تكون قلة من الكتب غير مرسلّة إلى النيران بل

بمجرد يتم استبعادها، كي لا تؤثر في قرائها المستقبلين. القس والحلاق، في محاولتهما تطهير مكتبة دون كيخوته، هما في الواقع يقولانها على صورة المكتبة التي يحملانها هما في ذهنيهما، مستوليان على الكتب ومحولينها الى أي شيء تشكله تجربتهما الخاصة بهما. ليس من المفاجئ في النهاية ان تُسد المكتبة نفسها بجدار، كي لا تظهر أبدا أنها كانت موجودة، وعندما يستيقظ الفارس العجوز ويطلب أن يراها، يقال له ببساطة أنها اختفت. هي اختفت، لكن لا بواسطة سحر ساحر شرير (كما يقول دون كيخوته) بل بواسطة قوة مُنحت لقرّاء آخرين مركّبين نُسخهم الخاصة من الكتاب على الكتب التي يملكها أشخاص آخرون. كل مكتبة عالم حقيقية تعتمد على قرائات اولئك الذين جاءوا من قبلنا.

اخيرا، هذه التفسيرية المبدعة تحدد القوة الأسمى للقارئ: تحويل الكتاب الى أي شيء يملّيه تجربة المرء، ذوقه، حدسه، ومعرفته. لا بمجرد أي شيء، بالطبع، ليس، مثلا، تلفيق الذهن الهاذي - حتى لو أوحى المحللون النفسيون والسراليون أن هذا أيضا له فعاليته ومنطقه. لكن، بدلا من ذلك، إعادة بناء النص الذكية والملهمة، مستخدمين العقل والخيالة بأفضل ما نستطيع لترجمته على سطح مختلف، موسعين أفق معناه الظاهر خلف الحدود المرئية والمقاصد المعلنة للمؤلف. تخوم هذه القوة ضبابية على نحو مزعج: كما قلت من قبل، أوحى امبرتو ايكو انهما يجب أن يتزامنا مع حدود الفطرة السليمة. ربما هذا الرأي الفصل هو كاف.

حدود أو لا حدود، قوة القارئ لا يمكن أن تورث؛ يجب ان تُكتسب بالتعلّم. حتى لو جئنا الى العالم مخلوقات عازمة على البحث عن معنى في كل شيء، مثل الحركات، الأصوات، الألوان، والأشكال، فإن فك مغالق شفرة الاتصال المشتركة للمجتمع هي مهارة يجب أن تُكتسب. المفردات وبناء الجملة، مستويات المعنى، تلخيص ومقارنة النصوص، كل هذه هي

تقنيات يجب أن تُعلَّم لأولئك الذين يدخلون كومنويلث المجتمع في سبيل منحهم القوة الكاملة للقراءة. لكن الخطوة الأخيرة في العملية يجب على الجميع تعلّمها كلِّ بمفرده: اكتشاف المرء في الكتاب سِجِلَ تجربته الخاصة به.

مع هذا، نادرا ما يكون اكتساب هذه القوة محفزا. من مدراس النخبة للناسخين في وادي الرافدين الى الاديرة والجامعات للقرون الوسطى، وفيما بعد، مع الانتشار الأوسع للنصوص بعد غوتنبرغ وفي عصر الانترنت، كانت القراءة المعمّقة دائما امتياز القلة. صحيح، في عصرنا، أن معظم الناس في العالم هم متعلمون الى حد ما، قادرين على قراءة اعلان وتوقيع اسمهم على عقد، لكن هذا وحده لا يجعل منهم قراء. القراءة هي القدرة على الغوص في نص واستكشافه أفضل من قدراتك، التي من خلالها يمكنك مملّك النص واعادة خلقه. لكن عددا لا يحصى من العقبات (كما أشرت في مقالي حول بينوكيو) تجعل من هذا صعبا. وبالتحديد بسبب السلطة التي تمنحها القراءة للقارئ، فان الأنظمة السياسية، الاقتصادية، والدينية المختلفة التي تحكمنا تخشى من حرية مبدعة كثيرة كهذه. القراءة في أحسن حالاتها تقود الى التأمل والشك، والتأمل والشك قد يقودان الى الاعتراض والتغيير. ذلك، في أي مجتمع، هو مشروع خطر.

يواجه المكتبيون اليوم على نحو متزايد مشاكل جمّة: مستخدمو المكتبة، خاصة صغار السن منهم، لم يعودوا يعرفون كيفية القراءة بكفاءة. يستطيعون ايجاد ومتابعة نص الكتروني، يستطيعون قصّ مقاطع منه من مصادر مختلفة في الانترنت وموحيديها في قطعة واحدة، لكنهم يبدون عاجزين عن التعليق على صفحة مطبوعة، نقدها، تحشيتها واستظهار معناها. النص الالكتروني، مع سهولة الوصول اليه، يعطي المستخدم وهما بالتملّك من دون صعوبة التعلّم اللازمة. الهدف الجوهري من القراءة

يضيع عليهم، وكل ما يبقى هو جمع المعلومات، كي تستخدم عند الحاجة. لكن القراءة لا تُنجز بمجرد جعل النص متاحاً: إنها تتطلب أن يدخل قراءها متاهة الكلمات، يشقوا طرقهم الخاصة بهم، ويرسموا خرائطهم الخاصة بهم خلف هوامش الصفحة. بالطبع، يسمح النص الإلكتروني بهذا، لكن شموليته التبجحية تجعله صعباً على سبر غور معنى محدد واستكشاف صفحات محددة بشكل شامل. النص على الشاشة لا يُصير مهمة القارئ واضحة كما هي في النص المطبوع في كتاب، المحدد بحجمه وترتيبه. (إحصل على كل شيء)، كما يُقرأ الاعلان عن الهاتف الجوال القادر على التصوير الفوتوغرافي، تسجيل الأصوات، البحث في الانترنت، نقل الكلمات والصور، استلام وارسال الرسائل، و، بالطبع، المكالمات الهاتفية. لكن (كل شيء) في هذه الحالة تقترب بخطورة من (لا شيء). اكتساب شيء (بدلاً من من أي شيء) يستلزم دائماً انتقاء ولا يستطيع أن يعوّل على عرض لا محدود. الملاحظة، التقييم، الاختيار يتطلب تدريباً، وكذلك احساساً بالمسؤولية، وحتى وقفة اخلاقية. والقراء الشباب، كسائقي السيارات الذين تعلموا القيادة الاوتوماتيكية فقط، لا يبدون قادرين على تغيير ناقل السرعة ساعة يشاؤون، معوّلين بدلاً من ذلك على عربة تُعدّ بأخذهم الى أي مكان.

في مرحلة معينة من تاريخنا، بعد اختراع شفرة يمكن أن تُكتب بطريقة مشاعة، أُكتشف أن الكلمات، المدوّنة على الطين أو البردي بيد مؤلف بعيد في الزمان والمكان معاً، يمكن أن لا تكون أي من ما أعلنت عنه الشفرة المشاعة - لنقل، عدد النعاج للبيع أو اعلان الحرب. أُكتشف أن تلك النعاج، غير الظاهرة لحواس الذين يقرأون عنها الآن، أضحت نعاج تجربة القارئ، نعاج ربما شوهدت ذات مرة في مزرعة الأسرة، أو نعاج شيطانية خطرت في حلم ملازم. و اعلان الحرب ذاك يمكن أن يُقرأ لا مجرد

نداء للسلاح بل ربما تحذير، أو دعوة للتفاوض، أو تبجح بالشجاعة. كان النص المكتوب هو نتاج ارادة استثنائي وذكاء، لكن قراءة ذلك النص لا تحتاج بالضرورة متابعة، او حتى محاولة حدس، أصول الذكاء والارادة.

في تلك المرحلة، ما اكتشفه القراء كانت الأداة التي اختار مجتمعهم أن يتواصل فيها، لغة الكلمات، أداة ملتبسة غير واضحة وغامضة، وجدت قوتها بالضبط في ذلك الغموض وعدم الوضوح وعدم الدقة، في قدرتها الاعجوبية على التسمية من دون تقييد الكلمة بالشيء. في كتابة <نعاج> أو <حرب> قصد المؤلف بلا شك شيئا محددا على نحو جازم، لكن القارئ كان آنذاك قادرا على الاضافة الى ذلك التحديد انعكاسات من قطعان واسعة وأصداء سلام محتمل. كل نص، لأنه مصنوع من كلمات، يقول ما يجب قوله، وأكثر مما كان يمكن أن يتخيله المؤلف، في كتب سيجمعها ويراكمها قراء المستقبل، أحيانا في شكل نصوص حقيقية ستلد بدورها نصوصا أخرى، أحيانا في شكل نصوص مكتوبة نصف يقظة نصف نائمة، نصوص سلسلة، نصوص متغيرة مدخرة في مكتبة الذهن.

في الفصل الثاني والثلاثين من الجزء الأول من «دون كيخوته»، صاحب النزل، الذي وفر للبطل المنهك سريرا الليلة، يتجادل مع القس حول فضائل روايات الفروسية، قائلا انه عاجز عن فهم كيف يمكن لكتب كهذه أن تؤدي بأي انسان الى فقد عقله.

(أنا لا أعرف كيف يكون هذا ممكنا)، يشرح صاحب النزل، (بما أنه، كما أفهم ذلك، لا توجد قراءة أفضل في العالم، ولدي هنا اثنتان أو ثلاث من هذه الروايات، سوية مع بضع أوراق أخرى، حَفِظْتُ، كما أوْمن بحق، لا حياتي فقط بل حياة آخرين كثر؛ لأنه في وقت الخريف، يأتي الى هنا عدد كبير من الحاصدين، وهناك دائما واحد منهم يستطيع القراءة،

والذي يتناول واحد من هذه الكتب، في يديه، وأكثر من ثلاثين مَنّا يتجمع حوله، ونجلس هناك مصغين له بمتعة تجمعنا جميعا نعود شبابا من جديد).

صاحب النزل نفسه يفضل مشاهد المعارك؛ بغى من البلدة تفضل قصص المغازلات الرومانسية؛ إينة صاحب النزل تعجب أكثر من أي شيء آخر بتفجعات الفرسان على سيداتهم حين يغيبون عنهن. كل مستمع (كل قارئ) يترجم النص الى تجربته ورغباته الخاصة به، يستولي على القصة على نحو مؤثر مما يسبب للقراء، حسب رقابة القس، الاصابة بالجنون كما حدث لدون كيخوته، لكنه يوفر، وفقا لدون كيخوته نفسه، أمثلة متوهجة عن السلوك النزيه والعاقل في العالم الواقعي. نص واحد، تعدد قراءات، رف مليء بكتب مستمدة من ذاك النص المقروء بصوت عالٍ، مُزيدا عند كل صفحة مكتبانا الجائعة، إن لم تكن تلك التي من ورق، فبالتأكيد تلك التي في الذهن: ذلك أيضا كان تجربتي السعيدة.

أنا ممتن بعمق للدون كيخوته خاصتي. لأكثر من اسبوعين مستشفى، سهر الكتابان التوأمين طوال الليالي: تحدثنا إلي حين تقف الى تسليية، أو إنتظرا بهدوء، بيقظة، الى جانب سريري. لم يمسيا أبدا نافذي الصبر معي، لا مملين ولا متعطفين: واصلا حوارا بدأ منذ عصور، حين كنت شخصا آخر، كما لو كانا لا يكثر ثمان بالزمن، كما لو كانا مسلمين جدلا بأن هذه اللحظة أيضا ستمر، كما ستمر مخاوف وقلق قارئهما، وأن صفحاتهما المتذكّرة فقط هي التي ستبقى على رفوفي، تصف شيئا كان لي أنا، شيء حميمي وغامض، والذي لا أملك له كلمات بعد.

مصادر

(أعرف ذلك!) قالت آليس بغضب. (تأخذين بعض
الأزهار.)..

(من أين تقطفين الأزهار؟) سألت الملكة البيضاء.

«عبر المرأة» الفصل ٩



المقالات المجموعة في هذا الكتاب ظهرت، بشكل مختلف، في عدد من المنشورات، أو قُدِّمت كمحاضرات، وهي كالتالي:

«قارئ في غابة المرأة»: البرتو مانغويل، «داخل غابة المرأة» (تورنتو: كنوبف كندا، ١٩٩٨)

«مجال للشبح»: «حياة الكتابة: أحاديث كتاب كنديون وعالميون شهرون عن الكتابة والحياة»، تحرير كونستانس روك (تورنتو: ماككليلاند آند ستوارت، ٢٠٠٦)

«حول أن تكون يهوديا»: نُشر بعنوان «الاحساس الضائع بالانتماء الى الأرض غير الآهلة»، صحيفة الاندبندت (لندن)، ١٨ ايلول ١٩٩٤

«في هذه الأثناء، في جزء آخر من الغابة»: مقدمة لكتاب «في هذه الأثناء، في جزء آخر من الغابة: قصص لوطية من آيس مونرو الى يوكيو ميشيما» تحرير البرتو مانغويل وكريغ ستيفنسون (تورنتو: كنوبف كندا، ١٩٩٣)

«بعيدا أكثر عن لندن»: «رحلات سيئة»، تحرير كيث فريزر (نيويورك: فينتاج، ١٩٩١)

«تحية تقدير الى بروتس»: محاضرة، مهرجان بوسا بورتا، بروكسل، ٢٦-٢٩ آذار ١٩٩٠

«بورخس عاشقا»: البرتو مانغويل، «داخل غابة المرأة» (تورنتو: كنوبف كندا، ١٩٩٨)

«بورخس وأمنيته لو كان يهوديا»: نُشر بعنوان «بورخس واليهود»، مجلة الوقائع اليهودية (لندن)، ٩ شباط ٢٠٠٧ ملحق أدبي

- «لفقه»: نُشر بعنوان «عمود محرر مساهم»، مجلة ديسكانت ٤٠ / امبروفيسايشن (تورنتو) الفصل ٣٩، العدد رقم ١ (ربيع ٢٠٠٨)
- «موت شي غيفارا»: نُشر بعنوان «بطل من زماننا»، الملحق الأدبي لصحيفة تايمز، ٢ مايس ١٩٩٧
- «المحاسب الأعمى»: قدمت كمحاضرة عن نورثروب فراي / انتوان مايه، مونكتون، نيو برانسويك، ٢٦ نيسان ٢٠٠٨
- «مثابرة الحقيقة»: محاضرة عن هرانت دينك، جامعة أنقرة، ٦ آذار ٢٠٠٩
- «اللايدز والشاعر»: محاضرة بي إي أن انترناشيونال، لندن، ١٩٩٧
- «النقطة»: صحيفة نيويورك تايمز، ١٨ نيسان ١٩٩٩
- «في مديح الكلمات»: صحيفة الاسباكتاتور (لندن) ١٠ آذار ٢٠٠١
- «تاريخ موجز للصفحة»: ورقة بحث في مؤتمر «مستقبل الصفحة»، جامعة ساسكاتشوان، ساسكاتون، ٢٠ حزيران ٢٠٠٠
- «الصوت الذي يقول أنا»: محاضرة، معرض الكتاب في تورينو، ١٨-١٩ مايس ٢٠٠٩
- «أجوبة نهائية»: نُشر بالفرنسية كتقديم لـ «أوبيرا دي راين»، ستراسبورغ، فصل ٢٠٠٦، خريف ٢٠٠٦
- «ماذا غتت السائرات»: ورقة بحث في مؤتمر «نساء دانتي»، رافينا، أيلول ٢٠٠٨
- «ملاحظات بخصوص تعريف القارئ المثالي»: ورقة بحث في مؤتمر «القارئ المثالي» سان نانزير، فرنسا، شباط ٢٠٠٣

«كيف تعلّم بينوكيو القراءة»: ورقة بحث في مؤتمر، عنوانها الأصلي
بالفرنسية هو «comment Pinocchio apprit à lire? Et pourquoi»
«pas un éloge de la lecture»، انستيتوت سويس جونييز ايه ميديا،
١٤-١٥ تشرين الثاني ٢٠٠٣

«كانديد في سانسوسي»: ورقة بحث في مؤتمر، عنوانها الأصلي
بالألمانية «Den alles Fleisch es ist wie das Graas»، بوتسدام،
٢٦ حزيران ٢٠٠٣

«أبواب الفردوس»: تقديم لكاتب «أبواب الفردوس: انطولوجيا
الروايات الايروتية القصيرة»، تحرير البرتو مانغويل (تورنتو: والتر آند
روس ١٩٩٣)

«الزمن والفارس الحزين»: نُشر في اسبانيا بعنوان «El reloj de Don Quijote»،
مجلة الماتادور (مدريد)، العدد ٥٠ (٢٠٠٨)

«كومبيوتر القديس اوغسطين»: محاضرة، الملحق الأدبي للتايمز، ٤
تموز ١٩٩٧

«قراءة بالمقلوب»: نُشر بعنوان «No minor Art»، اينكس أون
سنسورشب (لندن) (آذار- نيسان ١٩٩٦)

«المساهم السري»: مجلة الساتردي نايت (تورنتو)، العدد ١٠٢ (تموز
١٩٨٧)

«تكرم اينوش سوامس»: نُشر بعنوان «The Writer's Wish List»،
النيويورك تايمز، ٨ أيلول ١٩٩٨

«يونس والحوث»: محاضرة، بناف سنتر، بناف، ٣٠ آب ١٩٩٦

«اسطورة طيور الدودو»: نُشر في فرنسا في صحيفة لوموند، ٢٣ آذار
٢٠٠٦

«في الذاكرة»: البرتو مانغويل، «داخل غابة المرأة» (تورنتو: كنوبف
كندا، ١٩٩٨)

«جواسيس الرب»: تقديم لكتاب «جواسيس الرب: قصص في
الدفاع عن الاضطهاد»، تحرير البرتو مانغويل (تورنتو: ماكفارلين والتر
آندروس، ١٩٩٩)

«طروادة، مرة ثانية»: كتاب «لبنان، لبنان»، تحرير آنا ويلسون (لندن:
دار الساقى، ٢٠٠٦)

«الفن والتجديف»: مجلة غيست (فانكوفر)، العدد ٦٠ (ربيع ٢٠٠٦)

«على طاولة صانع القبعات»: ورقة بحث في مؤتمر «فولي»، جمعية
الأدب المقارن البريطانية، المؤتمر الدولي الحادي عشر، ٢-٥ تموز ٢٠٠٧،
كلية غولدسميث، جامعة لندن

«ملاحظات بخصوص تعريف المكتبة المثالية»: منشور سابقا

«مكتبة اليهودي التائه»: نُشر بعنوان «مكتبة المنفى»، صحيفة
الغارديان، ٢١ شباط ٢٠٠٩

«المكتبة منزلا»: نُشر بعنوان «نافذة بثلاثين ألف مجلد على العالم»،
صحيفة النيويورك تايمز، ١٥ مايس ٢٠٠٨

«نهاية القراءة»: محاضرة، آدم هلمز، جامعة ستوكهولم، ستوكهولم،
٢١ نيسان ٢٠٠٩